THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right-hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright of the original edition: Editions des musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

List 12

LES PEINTRES DE LA RÉALITÉ

EN FRANCE AU XVII[e] SIÈCLE

MUSÉE DE L'ORANGERIE

LES PEINTRES DE LA RÉALITÉ

EN FRANCE AU XVII^{e} SIÈCLE

ÉDITION DES MUSÉES NATIONAUX
MCMXXXIV

2. 5. 1935
L. 773

3256
43

EXPOSITION
DES
PEINTRES DE LA RÉALITÉ
EN FRANCE
AU XVII^e SIÈCLE.

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE :

M. Édouard Herriot, ancien Président de la Chambre des Députés, ancien Président du Conseil, Ministre d'État, Maire de Lyon;

M. Fernand Bouisson, Président de la Chambre des Députés;

M. Mallarmé, Ministre de l'Éducation nationale;

M. Marchandeau, Ministre du Commerce, Maire de Reims.

COMITÉ D'HONNEUR :

S. E. M. Roland Kœster, Ambassadeur d'Allemagne;
S. E. le Baron de Gaiffier d'Hestroy, Ambassadeur de Belgique;

S. E. le Comte Bonifacio Pignatti Morano di Custosa, Ambassadeur d'Italie;
S. E. M. Nicolas Politis, Ministre de Grèce;
S. E. le Comte Khuen-Héderváry, Ministre de Hongrie;
S. E. le Jonkheer J. Loudon, Ministre des Pays-Bas;
S. E. M. Hennilvs, Ministre de Suède;
S. E. M. Dunant, Ministre de Suisse;

S. E. M. André François-Poncet, Ambassadeur de France à Berlin;
S. E. M. Paul Claudel, Ambassadeur de France à Bruxelles;
S. E. M. le Comte de Chambrun, Ambassadeur de France à Rome;
S. E. M. Lefebvre de la Boulaye, Ambassadeur de France à Washington;
S. E. M. André Thierry, Ministre de France à Athènes;
S. E. le Comte de Vienne, Ministre de France à Budapest;
S. E. M. J. d'Arnauld de Vitrolles, Ministre de France à La Haye;
S. E. M. Campana, Ministre de France à Stockholm;
S. E. le Comte Clauzel, Ministre de France à Berne;

M. Pierre Cot, Député de la Savoie, ancien Ministre;
M. Lemaistre, Sénateur d'Ille-et-Vilaine;
M. Léon Blum, Député de l'Aude;
M. Francis Merlant, Député de la Loire-Inférieure;
M. le Préfet d'Ille-et-Vilaine;
M. le Préfet des Vosges;
M. Mahé, Conseiller général d'Ille-et-Vilaine;

M. Foundoukidis, Secrétaire général de l'Office International des Musées;

M. le Dr Otto KUMMEL, Directeur général des Musées de l'État allemand;

M. GALL, Directeur des Châteaux et Jardins de l'État allemand;

M. BUCHNER, Directeur des Collections de peinture de l'État bavarois;

M. Léo VAN PUYVELDE, Conservateur en chef des Musées Royaux de Belgique;

M. W. DEONNA, Directeur des Musées de Genève;

M. TRICARICO, Directeur général des Beaux-Arts d'Italie;

M. TACH PAPANTONIOU, Directeur de la Pinacothèque nationale d'Athènes;

M. le Dr Hermann Voss, Conservateur au Musée Kaiser-Friedrich, à Berlin;

M. A. PETROVICS, Directeur général du Musée des Beaux-Arts de Budapest;

M. Henri POSSE, Directeur de la Staatliche Gemälde Galerie, à Dresde;

M. Fr. VAN LOO, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Gand;

M. GIELLY, Conservateur au Musée d'Art et d'Histoire de Genève;

M. le Dr VON KLEINSCHMIDT, Directeur de la Kunsthalle de Hambourg;

M. A. Everett AUSTIN Jr, Directeur du Musée Wadsworth Atheneum, à Hartford;

M. le Dr PELTZER, Conservateur de l'Ancienne Pinacothèque de Munich;

M. H. E. WINLOCK, Directeur du Metropolitan Museum of Art, de New-York;

M. le Conservateur de la Galerie Spada, à Rome;

M. Hannema, Directeur du Musée Boymans, à Rotterdam;
M. A. Gauffin, Surintendant du Musée national de Stockholm;
M. le Dr H. Braun, Directeur de la Galerie d'État, à Stuttgart;

M. le Maire de la ville d'Amiens;
M. le Maire de la ville de Bourg-en-Bresse;
M. le Maire de la ville de Chambéry;
M. le Maire de la ville de Chartres;
M. le Maire de la ville de Chaumont;
M. le Maire de la ville de Compiègne;
M. le Maire de la ville de Dijon;
M. le Maire de la ville de Douai;
M. le Maire de la ville d'Épinal;
M. le Maire de la ville de Grenoble;
M. le Maire de la ville de Langres;
M. le Maire de la ville de Lyon;
M. le Maire de la ville de Marseille;
M. le Maire de la ville de Metz;
M. le Maire de la ville de Montpellier;
M. le Maire de la ville de Nantes;
M. le Maire de la ville de Narbonne;
M. le Maire de la ville d'Orléans;
M. le Maire de la ville du Puy;
M. le Maire de la ville de Reims;
M. le Maire de la ville de Rennes;
M. le Maire de la ville de Rouen;
M. le Maire de la ville de Sens;
M. le Maire de la ville de Strasbourg;
M. le Maire de la ville de Toulouse;
M. le Maire de la ville de Tours;
M. le Maire de la ville de Troyes;

M. Albert Roze, Conservateur du Musée de Picardie, à Amiens;

M. Arbod de Lapérouse, Conservateur du Musée de l'Ain à Bourg-en-Bresse;

M. Mars-Vallett, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Chambéry;

M. Charles Lorin, Conservateur du Musée de Chartres;

M. le Chanoine Desprez, Curé de l'église Saint-Jean-Baptiste, à Chaumont;

M. Henri Ronot, Architecte des Monuments historiques, à Chaumont;

M. Tenaillon, Conservateur du Musée Vivenel, à Compiègne;

M. Gasq, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Dijon;

M. Stéphane Leroy, Conservateur du Musée de Douai;

M. André Philippe, Conservateur du Musée départemental des Vosges, à Épinal;

M. le Chanoine Micouloux, Curé de l'église Saint-André, à Grenoble;

M. Joseph Royer, Conservateur des Musées de Langres;

M. René Jullian, Directeur des Musées de Lyon;

M. Gibert, Conservateur du Musée de Marseille.

M. Roger Clément, Conservateur des Musées de Metz;

M. A. Privat, Conservateur du Musée Fabre, à Montpellier;

M. Pineau-Chaillou, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Nantes;

M. Duvivier, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Narbonne;

M. J. Banchereau, Conservateur du Musée historique d'Orléans;

M. Ulysse Rouchon, Directeur du Musée Crozatier, au Puy;

M. Mennecier, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Reims;

M. J. Ronsin, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Rennes;

M. Fernand Guey, Conservateur des Musées de Rouen;

Mlle A. Huré, Conservateur du Musée de Sens;

M. Hans Haug, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg;

M. Henri Rachou, Conservateur du Musée des Augustins, à Toulouse;

M. Horace Hennion, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tours;

M. Hennequin, Vice-Président de la Commission du Musée de Troyes;

M. Ch. Gris, Conservateur de la peinture au Musée de Troyes;

M. le Curé de l'église Saint-Rémy, à Troyes.

COMITÉ DE L'EXPOSITION.

Présidents d'honneur :

M. Georges HUISMAN, Directeur général des Beaux-Arts.
M. D. DAVID-WEILL, Président du Conseil des Musées nationaux, Membre de l'Institut.
M. Henri VERNE, Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre.

Président :

M. Paul JAMOT, Conservateur du département des peintures au Musée du Louvre, Membre de l'Institut.

Membres :

M. Gaston BRIÈRE, Conservateur du Musée de Versailles et des Trianons;
M. Vitale BLOCH;
M. Louis DEMONTS, Conservateur honoraire des Musées nationaux;
M. Raymond ESCHOLIER, Conservateur du Petit Palais.
M. René HUYGHE, Conservateur-adjoint du département des peintures au Musée du Louvre;
M. Jacques JAUJARD, Sous-Directeur des Musées nationaux;
M. Pierre LANDRY;
M. Pierre LAVALLÉE, Conservateur de la Bibliothèque de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts;
M. le Professeur Roberto LONGHI;
M. Gabriel ROUCHÈS, Conservateur adjoint du département des peintures au Musée du Louvre;

M. Jean-Louis VAUDOYER, Conservateur du Musée Carnavalet;

M. Jean VERRIER, Inspecteur général des Monuments historiques;

M. Paul VITRY, Conservateur du département de la sculpture au Musée du Louvre, Conservateur du Musée de Maisons-Laffitte;

M. le Docteur Hermann VOSS, Conservateur au Kaiser Friedrich Museum;

M. le Professeur Werner WEISBACH.

M. Joseph BILLIET, Conservateur-adjoint des Musées nationaux, chargé du Service des Expositions;

M. Charles STERLING, chargé de mission au département des peintures du Musée du Louvre.

MUSEES NATIONAUX

MUSÉE DU LOUVRE

CONSERVATION

Paris, le 10 novembre 1934.

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous présenter le catalogue de l'Exposition des « Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle ». Si, dans la plupart des cas, l'effort du département de la Peinture au Musée de l'Orangerie a porté sur un seul grand artiſte dont nous cherchions à mettre en bonne lumière l'œuvre & la personnalité, il n'a jamais été dans notre deſſein de nous interdire des thèmes plus complexes, notamment celui qui conſiſte à faire revivre dans ses traits eſſentiels l'art d'une époque.

Lorsque je vous soumis le titre de la présente Exposition & les grandes lignes de son programme, vous reconnûtes tout de suite ce qu'un tel projet, s'il s'appuyait sur de longues & methodiques recherches, pouvait apporter de nouveau & de précieux aux hiſtoriens, aux savants & aux artiſtes. Il s'agiſſait d'éclairer un chapitre de l'histoire de l'art qui fut trop longtemps délaiſſé & de placer à leur rang des artiſtes originaux qui furent oubliés, méconnus ou mal compris.

Tout le département de la Peinture s'eſt employé aux recherches néceſſaires. Mais c'eſt à la clairvoyance, à l'erudition, à la persévérance & au goût de M. Charles Sterling que cette exposition, à laquelle j'attache beaucoup de prix, devra la plus grande part de sa valeur probante. Au cours de nombreux voyages il n'a pas

pour ainsi dire laiſſé un coin d'ombre dans un domaine presque inexploré. Le catalogue dont il eſt l'auteur complète remarquablement son labeur. Les notices consacrées aux différents peintres sont de véritables études de nature à satisfaire les plus difficiles.

Je veux signaler auſſi une aide particulièrement precieuse qui nous eſt venue du dehors. M. Vitale Bloch & M. Pierre Landry furent parmi les initiateurs de notre entreprise. Le premier, auteur d'excellents travaux sur les Le Nain, a généreusement appuyé nos efforts. Le second, paſſionné pour Georges de la Tour, reſta jusqu'au bout un de nos plus dévoués collaborateurs. Or, Louis Le Nain & Georges de la Tour ne sont-ils pas les deux maîtres originaux autour desquels se groupent nos « peintres de la réalité? »

Eſpérant que vous voudrez bien nous donner votre approbation, je vous prie, Monsieur le Directeur, d'agréer les nouvelles aſſurances de mon entier & reſpectueux dévouement.

PAUL JAMOT,
Membre de l'Institut,
Conservateur du Département des Peintures,
des Dessins et de la Chalcographie
au Musée du Louvre.

Vu et approuvé :
Le Directeur
des Musées Nationaux
et de l'École du Louvre,
HENRI VERNE.

PRÉFACE.

Longtemps un prejugé régna dans le public & méme chez les historiens sur l'art de notre XVII^e siècle. On ne voulait y voir que Pouſsin & tout ce qui fut son héritage plus ou moins direct. Il ne s'agit ici de rien qui puiſse diminuer l'œuvre ni l'action de l'auteur du Triomphe de Flore. *Nos pères ont célébré en lui la gloire la plus éclatante du XVII^e siècle & peut-être de tous les siècles de la peinture française. Nous ne saurions mieux faire que de les suivre &, s'il se peut, ajouter encore à leurs motifs d'admirer un de ces rares « favoris de l'Eternel » qu'invoquait le plus illustre de ses commentateurs, Delacroix. Plus que personne peut-être en France, il approcha de cet idéal qui fut une des plus permanentes ambitions de l'esprit français : réaliser, comme l'ont voulu les Anciens qu'il chérisſait, un sage & magnifique équilibre de la raison & du sentiment. Pouſsin nous apparaît comme le frère dernier-né des génies de la Renaiſsance.*

Mais ce prince des claſsiques l'est à la façon des Grecs. Il n'a rien d'académique : c'est un esprit original & indépendant.

Dieu merci, tel fut presque toujours le cas de ceux qui, chez nous, & ils sont nombreux parmi les plus grands, se réclamèrent de l'idéal claſsique. On pourrait citer au

cours des siècles bien des noms illustres. Trois suffiront : Poussin, Watteau, Delacroix. Chacun à sa façon, ils nous offrent en don royal la fleur suprême de la culture française. Leur œuvre est un amalgame brillant & indissoluble de ce qu'ils ont aimé de plus beau dans les chefs-d'œuvre des maîtres & des inspirations que leur dicte une âme passionnée & solitaire.

Mais en face de ces grands artistes pour qui la peinture est l'interprète magique des pensées les plus profondes & des plus beaux rêves, il est une autre famille d'esprits en apparence moins hauts, mais qui ne font pas moins d'honneur à la France. On peut même dire que c'est un des principaux titres de la France que de les avoir enfantés & qu'ils n'ont pas d'équivalent chez les autres nations. Ce sont des modestes. Volontairement ils se tiennent tout près de la nature &, sur des sujets qu'ailleurs on dédaigne ou que l'on traite tout différemment, dans un esprit de raillerie, de charge ou de déclamation, ils disent des choses toutes simples dont l'originalité ne frappe guère d'abord. Mais ceux qui ont des yeux pour voir & un cœur pour sentir savent y reconnaître une aspiration très noble : la recherche de la vérité sans parti pris, sans compromis, dans ce sentiment de sympathie qui unit tous les hommes. Les choses qu'ils disent éclairent sans effort apparent l'éternel fonds humain, & le temps ne leur ôte rien de leur inaltérable fraîcheur, car cette fraîcheur est celle de la poesie. Discrète sans doute, mais profonde & touchant les cœurs, semblable à l'émanation d'une âme honnête, cette

poésie qui sort du sein de la vérité ne s'est trouvée qu'en France. Ce n'est qu'en France que les lettres ont connu un La Fontaine & la peinture un Le Nain, un Chardin, un Corot.

On aurait tort d'ailleurs de croire à une opposition radicale entre les gentils esprits de ces deux lignées. Un courant de réalité circule à travers toute l'histoire de la peinture française, même aux époques où semble triompher un autre idéal. Tel un de ces fleuves au cours en partie souterrain qui, précisément, sont une des curiosités naturelles de certaines régions françaises. Il disparaît dans un gouffre entre deux rochers & on peut oublier sa présence; mais il est toujours là, & on le voit bientôt sortir plus puissant des ténèbres inférieures pour étaler ses nappes liquides à la lumière du ciel. C'est lui qui empêche les imaginatifs & les poètes de se perdre dans l'abstraction ou dans les nuées. Et, comme si au long de ce parcours chez les ombres il avait recueilli parmi ses eaux quelques paillettes de mystère, il répand une poésie subtile dans l'art simple & franc des Le Nain, des Chardin, des Corot, des Courbet, des Manet, cet art qui n'a rien à voir avec le réalisme des Flamands & des Hollandais, plein de verve, débordant de sensualité & emporté par une sorte de lyrisme bachique.

A l'encontre de ce que l'on a cru longtemps, peu d'époques sont mieux faites que notre XVII^e^ siècle pour illustrer cette double vocation d'un art qui fut aussi constant dans son intellectualité que dans sa passion du vrai.

On ne sera pas étonné de voir le grand Poußin figurer à notre catalogue avec son portrait. Bien qu'il considérât ce travail comme autant de perdu pour les belles allégories & les innombrables variations sur la symphonie de l'homme de la nature qui hantaient son eſprit, il fit de cette toile commandée par l'amitié une noble & véridique effigie d'un homme fier, droit, indépendant, peu commode. On n'en saurait imaginer plus grand éloge que de dire qu'elle rappelle ce qu'on voit de plus grave, de plus profond & de plus intense chez le plus pénétrant des portraitiſtes de ce temps-là, Nanteuil.

Poußin n'eſt pas seul dans le cas d'avoir un pied dans les deux camps. On peut même dire que c'eſt la règle des meilleurs & des plus originaux. Qu'ils penchent d'un côté ou de l'autre, ils ne demeurent jamais complètement étrangers au point de vue qu'ils semblent délaiſſer. C'eſt ainsi que les Le Nain *eux-mêmes, pour qui fut inventé par leur premier biographe, Champfleury, ce nom de Peintres de la réalité sous les auspices duquel nous avons voulu placer notre entreprise & qui, en effet, par la forte personnalité de l'un d'entre eux, forment le centre rayonnant de la présente exposition, ont composé des œuvres qui relèvent en apparence de la poétique adverse. Et, si l'on considère la* Crèche *du Louvre ou la* Nativité de la Vierge *qui fut longtemps presque invisible à Saint-Étienne-du-Mont, il faut bien avouer qu'elles ne portent pas une moindre marque du génie original de Louis que les chefs-d'œuvre de sa veine rustique, la* Forge, *la* Charrette *ou la* Famille de paysans.

N'en dira-t-on pas autant de ce maître singulier & puiſſant qui eſt une révélation récente de la critique & qui pourrait presque aujourd'hui diſputer le sceptre à Louis Le Nain, Georges de La Tour? *N'eſt-il pas « peintre de la réalité » auſſi bien dans les sujets religieux que dans les thèmes de fantaisie & les scènes familières? La première tâche de la critique fut d'arracher à ses œuvres l'étiquette sous laquelle on les avait réunies avec celles de* Le Nain. *Maintenant que la découverte d'*Hermann Voſs, *les recherches de* Louis Demonts, *de* Vitale Bloch *& de* Charles Sterling *nous ont apporté des preuves & des précisions indiscutables & que la confusion où tout s'était perdu jusqu'au nom du peintre eſt devenue à tout jamais impoſsible, n'eſt-ce pas une façon de mieux pénétrer le curieux & parfois si émouvant* Lorrain *que de marquer ce qu'il peut avoir de myſtérieuse & bien inconsciente affinité avec le grand poète ruſtique de Laon? La délicieuse* Nativité *de* Rennes, *où la lumière d'une chandelle répand sur des visages convergents une tendreſse contenue qui n'en touche que davantage notre cœur, n'eſt-elle pas une création auſſi originale que les plus beaux* Bénédicités *de* Louis Le Nain *& ne rivalise-t-elle pas avec eux pour la profondeur du sentiment? Et cette toile inédite où l'on voit un vieil homme à bésicles occupé à écrire je ne sais quelles choses secrètes dont l'intensité de son attitude & de son expreſsion nous aſsure l'importance, ne montre-t-elle pas une grandeur d'inſpiration & un accent solennel qui font que tout diffère de* Louis Le Nain, *mais s'élève au même plan supé-*

rieur? Et quelle saisißante conception où se mêlent l'idéal & la réalité dans ces étranges figures de femmes qui se groupent autour des principaux acteurs d'une scène religieuse, si ces aßistantes muettes & mystérieuses sont comme croit l'avoir prouvé M. Charles Sterling, des anges, des anges sans ailes ni autre attribut surnaturel!

Quant aux paysagistes, La Hire ou Dughet, n'est-ce pas à l'exemple ou à la suite des grands poètes de la nature, Poußin & Claude, qu'ils ont cherché leur voie?

Le XVII^e siècle, particulièrement dans sa première moitié, a vu fleurir une pléiade d'artistes originaux aux personnalités tranchées, außi différents que poßible les uns des autres. Quand, après l'avènement de la monarchie absolue, le prestige de Louis XIV, combiné avec celui du peintre à qui il confère sur les arts une autorité qui est comme une émanation de la puißance royale, semble sur le point de plier toute divergence & toute dißidence à un idéal d'ordre & d'unanimité, le goût profond de la vérité subsiste &, sous la forme du portrait, préserve les plus paßionnés champions de l'art officiel, de ce qui risquait de transformer la discipline en abdication de la personnalité.

Nous ne pouvons, hélas! exposer la grande toile où Le Brun a réuni toute la famille du grand banquier & collectionneur Jabach, œuvre qui suffirait pour la gloire d'un portraitiste. Mais une effigie toute simple, comme celle de Testelin, le montre außi véridique interprète du visage humain que le furent dans la génération précédente Simon Vouet, grand décorateur qui semble une préfigure

de Le Brun, Sébastien Bourdon, peintre Protée qui paße avec le même talent des sujets religieux à la mythologie & aux bambochades, le sevère Tournier qui evoque avec un pathétique concentré les divers épisodes du grand Drame chrétien. Où ne trouve-t-on pas alors ce don du portrait qui paraît außi vif dans la litterature, puisqu'il n'a pas manqué an suave Le Sueur lui-même, à l'auteur de cette messe de-Saint Martin qui, en plein XVIIe siècle évoque sans le savoir Fra Angelico?

* * *

Faut-il chercher hors de France l'origine du mouvement qui inßpira nos «peintres de la réalité»? Il est certain que sous une forme ou sous une autre, il s'étend à toutes les écoles à peu près au même moment, en Flandre & en Hollande comme en Eßpagne & comme en Italie.

Un nom s'impose par la date, le talent, l'originalité. Ce nom eßt celui du plus grand peintre de l'Italie dans les dernières années du XVIe siècle & les premières du XVIIe : Caravage.

Poußin ne l'aimait pas : il avait horreur de ce qu'il appelait sans doute abaißement, brutalité, vulgarité : «cet homme, s'écria-t-il dans un jour de colère, eßt né pour la mort de la peinture». Les grands artißtes ont jusqu'à un certain point le droit d'être injußtes pour ce qui leur paraît faire obßtacle à leur idéal, à leur vocation propre. En prononçant cette malédiction, peut-être Poußin pensait-il à la poésie plus menacée encore, devait-il croire, que la

peinture elle-même. Il ne pouvait pas ne pas voir ce qu'il y avait de force & d'invention dans ces œuvres detestees. Mais pour le mieux condamner, il attribuait à Caravage un réalisme terre à terre qui lui semblait la négation de tout ce qu'il admirait chez les maîtres & du monde enchanté qu'il avait lui-même créé.

Loin de ruiner la peinture, Caravage au contraire la sauva en rejetant violemment vers la nature & la vie ceux qui, avec les épigones des Bolonais, auraient pu s'endormir dans de vaines répétitions dont l'âme s'était évaporée. Quand il mourut prématurément en 1609, d'un rude coup de barre il avait redreſſé la marche du navire qui portait les deſtins de la peinture.

Comme je viens de le dire, son influence s'étendit partout. D'elle eſt née l'eſpèce d'académie internationale qui réunit à Rome des Hollandais, des Flamands, des Allemands, des Eſpagnols, des Français, sans oublier les Italiens, & où brillaient particulièrement les paysagiſtes & les peintres de genre.

Malgré l'apparence, les Français ne furent pas ceux qui subirent le plus fortement l'attraction. Ne nous laiſsons pas tromper à l'exemple de Valentin. Nul ne fut plus caravagiſte que lui, ni avec plus de talent, car pour tout ce qui regarde les matérialités de la peinture, il excelle entre les excellents. Mais il eſt peut-être le seul excellent peintre français dont on puiſse dire qu'il a perdu en Italie ses vertus françaises. Il eſt le plus italien de nos peintres. Il eſt une exception.

Si au contraire nous interrogeons les vrais originaux, où voyons-nous une influence de Caravage, sinon indirecte & dans la mesure où elle se trouvait partout alors dans l'air du temps?

Que se paſse-t-il chez les Le Nain? *Le seul d'entre eux qui ait tiré un visible & large profit de son admiration pour Caravage, c'eſt Mathieu, auteur d'œuvres très diverses & dont quelques-unes sont plus qu'agréables, mais en somme le moins personnel des trois frères. Au caravagisme il doit son chef-d'œuvre, le* Corps de garde, *daté de 1643.*

Quant à celui qui eſt un authentique grand peintre, Louis, *génie modeſte & profond, qui a tout inventé des éléments eſſentiels de son art, dans laquelle de ses plus belles œuvres découvre-t-on la moindre trace de caravagisme? Eſt-ce dans la* Famille de paysans, *la* Forge, *la* Charrette, *le* Paysan devant sa maison, *le* Bénédicité *de la National Gallery? Si de ces œuvres émouvantes & simples où reſpire l'honnête amour du vrai & de l'humain & qui ne reſſemblent à rien de ce qui s'était fait auparavant & de ce qui se faisait alors, on veut à toute force rapprocher, pour mieux les situer, quelques grands noms de la peinture, il faudra qu'on aille les chercher dans le même pays & dans l'avenir : ce sera* Chardin, *ce sera* Corot. *Or quelle affinité, si lointaine qu'on l'imagine, peut-on apercevoir entre Caravage & Chardin ou Corot? Si l'on tient à quelque apport étranger, ce n'eſt pas d'Italie qu'il viendra, c'eſt d'Eſpagne. Je ne sais quelle parent*

historiquement inexplicable rapproche le réalisme des Espagnols, son caractère de grandeur & de mysticité & pathétique contenu, de l'art simple & grave de Louis Le Nain.

Je n'oublie pas cependant que, d'après une tradition non pas contemporaine, mais assez ancienne, l'un des frères Le Nain serait allé en Italie, y aurait gagné le surnom de Romain & que ce Romain serait Louis. Je penchais jadis & naguère à repousser cette tradition ou au moins à la détourner sur la personne de Mathieu, l'auteur du seul tableau des Le Nain alors connu où l'empreinte caravagesque fût évidente. C'est qu'à cette époque, occupé d'établir un partage des œuvres entre les trois frères & une définition de leurs personnalités respectives, je n'avais pas suffisamment orienté mes recherches vers la difficile énigme des œuvres de jeunesse, en tout cas des œuvres antérieures à 1640. Chaque chose en son temps. Il y avait alors des questions plus pressantes. Aujourd'hui c'est le problème des œuvres de jeunesse notamment en ce qui concerne Louis, qui me paraît plus que tout autre appeler nos efforts. Je m'y suis attaché depuis trois ou quatre ans. Peut-être résumerai-je bientôt les résultats au moins conjecturaux de mes investigations. Je ne veux ici qu'attirer l'attention sur un tableau très curieux & qui n'a pas semblé d'abord d'une attribution facile. J'ai beaucoup hésité. Il s'agit de l'assez grande toile appartenant à M. André de Hévesy & représentant la Nativité. *Je fus le premier, je crois, à ratifier l'opinion du connaisseur très fin qui avait eu le mérite de*

découvrir ce tableau & le donnait aux Le Nain. *Mais, cédant peut-être sans m'en rendre compte à une impreſſion fondée sur la qualité, je ne me décidais pas à y reconnaître la main de Louis : je le rapprochais du* Corps de garde *& je l'attribuais à Mathieu. C'était une manière de proclamer que l'influence de Caravage y était aſſez grande. Je continue à l'y voir. Mais aujourd'hui les différences avec le* Corps de garde *& les autres œuvres de Mathieu me frappent. Influence de Caravage, mais reçue par un tout autre homme que Mathieu & qu'un tout autre tempérament plie à son usage, beaucoup moins d'agrément que dans le* Corps de garde, *mais un sentiment de force, de rudeſse même, & auſsi de grandeur que n'a jamais poſsédé Mathieu. Incidemment on remarquera que le type très caractériſtique de la Vierge eſt le même que l'on voit dans la* Crèche *du Louvre. La* Nativité *de la collection André de Hévesy eſt une œuvre de jeuneſse de Louis. Celui-ci aurait bien été en Italie, comme le dit la tradition, & il aurait eu son heure de caravagisme. Mais cela dura peu. Ce qu'il avait fait avant, d'après les hypothèses que j'ai déjà proposées & celles que je me réserve d'y joindre bientôt, auſsi bien que ce qu'il a fait ensuite & que tout le monde connaît, montre que rien dans sa nature profonde ne l'inclinait vers l'art de Caravage. Cela se voit même dans le seul tableau, celui de M. de Hévesy, où se distingue une influence caravagesque : cette influence eſt toute superficielle & laiſse transparaître la forte & grave personnalité de celui qui*

sera un peu plus tard le grand peintre de la Famille de paysans *et de la* Forge.

Si j'ai trop longuement peut-être insiſté sur ce cas, c'eſt d'abord qu'il concerne un grand peintre, c'eſt ensuite qu'il me paraît plus propre que tout autre à appuyer une conclusion générale qu'on entrevoit déjà. La recherche des influences a certes un puiſsant intérêt, & c'eſt à bon droit que l'ingéniosité des hiſtoriens s'y exerce. Mais quand il s'agit des vrais grands artiſtes, il importe bien davantage de définir, si on le peut, ce qu'il y a en eux d'irréductiblement personnel & inaliénable. Lorsqu'une grande œuvre naît, le silence & le myſtère l'entourent. Au plus fort de la lutte que se livrent des puiſsances rivales, elle eſt seule au monde.

Sans doute la France a subi l'influence de l'illuſtre Italien Caravage. Mais son âme n'en a pas été atteinte dans ses profondeurs. Le cours qu'ont pris les choses le prouve. On pouvait à la rigueur se paſser de Caravage, ou plutôt ce grand peintre a fourni le choc extérieur qui eſt néceſsaire pour déterminer un de ces mouvements qui se préparent de loin & dont l'amplitude eſt imprévisible. Il suffisait de cet amour profond de la nature, de la vérité, de la vie, de l'humanité qui, sous une forme ou sous une autre & depuis les origines de notre hiſtoire jusqu'à ce jour, n'a jamais ceſsé d'animer l'eſprit français. Dans notre pays, l'art s'eſt trouvé à la croisée des courants venus au même moment de France & d'Italie. Toujours il a su ne leur prendre que ce qui pouvait aider

à l'un de ces revirements parfois aßez brusques par où l'esprit français montre volontiers sa vitalité toujours en éveil. Il y a außi confirmé son idéal d'un art humain et universel, bon non pas pour la seule France, mais pour le monde entier.

Paul JAMOT.

INTRODUCTION.

Il n'y a rien de plus attirant que le début du XVII^e siècle en France : c'est le moment où l'Ecole prend véritablement conscience d'elle-même. Toute la génération d'artistes nés vers la fin du XVI^e siècle, fatiguée de la routine de Fontainebleau, part à la conquête de l'art nouveau que l'on sent alors dans l'air. Ainsi entre 1610 & 1630, la France est devenue vide. Ce terrain désert ne produisait plus que des fleurs quelque peu monstrueuses mais d'un parfum capiteux : les maniéristes & parmi eux Jacques Bellange. Tout ce qui est jeune, tout ce qui désire s'exprimer sans entraves d'un procédé quelconque, se dirige vers l'Italie où flambe le plus étonnant des foyers artistiques que l'histoire ait connu. Les jeunes Français emportent un modeste bagage en partant pour Rome. S'ils viennent de la capitale, ils sont rompus aux jeux des vastes compositions décoratives, à la recherche de la grâce dans les silhouettes & dans les gestes, à tous les artifices futiles et charmants du maniérisme décadent. S'ils viennent de Langres ou du Puy, ils quittent l'obscur atelier de leur père ou de leur oncle & savent à peine confectionner un tableau votif.

Mais qu'ils soient instruits où naïfs, dès qu'ils sortent de l'ostérie romaine où ils ont dessellé leurs chevaux, ils sont sollicités par mille factions, par mille programmes, similaires ou contradictoires, toujours passionnants. Le hasard du premier contact, l'éloquence ou l'exemple

persuasif du premier confrère rencontré décideront souvent de leur carrière. Un fervent des «tenebrosi» les attirera dans les ateliers de Gerrit Honthorst, dit Gérard de la Nuit, de Dirck van Baburen, de Hendrick Ter Bruggen ou dans les joyeuses réunions de la «Bent» des gaillards des Pays-Bas. Un romanesque les présentera à la séduisante Artémisia Gentileschi & forcera leur enthousiasme pour la verve fantaisiste d'un Bramer ou d'un Feti. Un lyrique leur montrera avec émotion les minuscules plaques de cuivre d'Adam de Francfort, où l'ombre moëlleuse & l'air pur caressent les bucoliques herbages & les frondaisons touffues. L'homme pondéré leur confiera le secret de la divine synthèse : l'art noble & sonore des Carrache, l'art dense du Guerchin, l'art élégant du Guide ou solide du Dominiquin.

Pendant des années des jeunes Français s'enivraient de la magnifique floraison de talents & de formes d'art. Dans cette jungle ils se taillaient leurs chemins propres & bientôt certains d'entre eux furent au nombre des plus avancés. Vouet fut élu prince de l'Académie de Saint-Luc à Rome, Vignon gagna un concours institué par un Ludovisi, Valentin fut déclaré l'authentique successeur du Caravage. A côté d'eux, une multitude de petits maitres étudiaient fiévreusement avant de rentrer en France pour éblouir par leur savoir d'outre-monts les consuls de leurs villes natales. Vous, Tassel de Langres, Tournier de Toulouse, Guy François du Puy, Philippe Quantin de Dijon, vous, le mystérieux Baugin & vous Georges de la Tour, le plus énigmatique de tous, vos talents mûrissaient au milieu de mille curiosités & de mille inquiétudes, & de ce chaos vous n'êtes

pourtant sortis que plus durs & plus fermes, comme des pierres polies par les vagues de la mer!

Il suffisait en effet d'un isolement en province au retour de la turbulente vie romaine pour qu'une note personnelle s'affirmât dans l'art de ces peintres. Avec l'âge les sources d'inspiration tarissaient & le répertoire d'expédients techniques se vidait. Et cependant, si ces artistes, vivant sans émulation au milieu de leurs bourgeois, sont restés dignes de ce nom, c'est-à-dire des chercheurs & des lutteurs, c'est parce qu'ils n'interrogeaient que leur propre instinct.

Cette génération de premiers pèlerins d'Italie comporte trois familles de peintres : les romantiques, les éclectiques, les caravagesques. L'attitude artistique qui nous intéresse ici particulièrement, le réalisme, leur fut familière à des degrés très différents. Lorsqu'un Georges Lallemand ou un Claude Vignon gravent des scènes de genre à la manière de Manfredi ou du Valentin, ils ne cèdent qu'à la mode de l'époque. Le fond de leur art c'est le maniérisme de Fontainebleau, auquel est venu s'ajouter, comme pour le rendre plus solide, le clair-obscur alors commun à la plupart des artistes aux aspirations «modernes». Ce n'est point la véritable «manière sombre», l'ombre épaisse & révélatrice à la fois, d'où émergent des fragments de formes émouvants. Ce sont les caresses passagères d'une pénombre fine & ces caprices s'accordent intimement avec l'insouciante arabesque des contours & les paraphes calligraphiques de la touche. C'est un style parfaitement homogène, & toutes les fois que l'exécution d'un Claude Vignon ou d'un

Jean de Saint-Igny se trouve à la hauteur de son invention, il engendre une poésie particulière, comme tout style complet. Les tendances naturalistes que l'on surprend chez un Michel Corneille dans la conception générale du sujet, dans les costumes & dans la nature morte, sont mêlées d'éléments romanesques d'une manière qui n'est pas éloignée des bizarreries du style «troubadour». La sensiblerie & l'artificiel leur sont communs, ainsi que le désir d'une expression lyrique intense. Seulement au XVII^e siècle la recherche de l'expression est plus directe, plus hâtive, plus grinçante. Vignon est inquiet & tourmenté, un frisson d'agitation théâtrale parcourt chaque centimètre carré de sa toile. Ainsi, s'il cherchait un éclairage magique, ce qui permet de le compter parmi les précurseurs de Rembrandt, il n'a jamais su dépasser le stade des féeries superficielles. Ses créatures, douces, furieuses ou extravagantes, exécutent d'étranges ballets, où, comme dans les visions de Murillo ou de Valdes Leal, le ciel descend sur la terre le plus familièrement du monde. Vignon est le seul peintre français du XVII^e siècle dont on puisse dire qu'il fut intégralement baroque. Mais il reste de son pays. Le style international, dont il se sert, l'incite à l'instinctive recherche de la grâce, à la spirituelle liberté de la touche. Ce sont là des qualités, qui ont permis aux artistes du XVIII^e siècle de transformer cette autre modalité de l'expression baroque que fut l'art de leur époque, en un style essentiellement français.

Rien n'est plus significatif du moment critique pour l'École que le singulier spectacle des artistes de talent capables de mener de front ou de manier successivement

plusieurs manières parfois contradictoires. On appelait Blanchard, de son temps, le « Titien français »; nous le trouvons aujourd'hui plutôt flamand ou bolonais; l'un est vrai comme l'autre. Vouet, de prince des « tenebrosi », est devenu en quelques années aimable décorateur aux clartés véronèsiennes. Bourdon trompa les connaisseurs de Pierre de Cortone, du Bamboche, des petits maîtres hollandais, des Le Nain. Et pourtant on reconnaît un tableau de Blanchard, de Vouet, de Bourdon. Et lorsqu'on se trouve devant une peinture qui rappelle les leurs, on l'attribue à l'école française & l'on se trompe rarement...

Le danger de ne pas retrouver sa propre voie était moindre pour les adeptes du Caravage qu'il ne fut pour les éclectiques. La nature regardée d'un œil frais suggère d'elle-même mille inventions plastiques. Chacune de ses facettes, une fois découverte, reflète un rayon d'une poésie particulière. Dans l'école de cet homme qui a forcé les artistes au vivifiant tête-à-tête avec la réalité il y avait assez de place pour toutes les expressions, nationales ou personnelles. L'histoire l'a prouvé d'une façon éclatante. La manière sombre devint un mouvement international, mais ses nuances italienne, hollandaise, flamande & espagnole se définirent aussitôt. Le temps n'est pas éloigné, où cette énumération des ramifications nationales était considérée comme complète. Aujourd'hui nous pensons qu'il y avait une importante école caravagesque française. L'Exposition doit permettre de vérifier ce jugement, comme elle doit répondre à bien d'autres questions.

Si l'on n'envisageait pas la participation de la France dans ce concert international, on lui accordait toujours

un caravagesque excellent, le seul dont plusieurs œuvres ont pu être attribuées sérieusement au maître lui-même : le Valentin. Mais cette situation a aujourd'hui quelque chose de paradoxal, car Valentin nous paraît le moins français des adeptes de la manière sombre de son pays. Ce fut à Georges de la Tour & à Robert Tournier qu'échut l'honneur de représenter en France un des mouvements artistiques les plus originaux & les plus féconds.

Georges de la Tour, naguère inconnu, doit entrer avec éclat dans l'histoire de l'art français : est-ce un médiocre titre de gloire que d'avoir à son compte des peintures qui pendant des siècles passèrent pour des œuvres de Velasquez ou de Zurbaran, ou d'autres auxquelles on attacha le nom de Vermeer? Cet homme, dont on peut suivre trente ans de vie provinciale à Lunéville, est un des attistes les plus originaux de son époque. Son art est aussi personnel que celui de véritables maîtres : aucune influence ni aucune rencontre d'influences ne suffit pour l'expliquer. C'est un disciple lointain du Caravage, c'est entendu. Il a vu probablement à Rome ou ailleurs des peintures de Ter-Bruggen, de Honthorst, peut-être de Gentileschi, c'est entendu également. Mais qu'avec cela il ait pu faire de l'art qui rappelle Vermeer ou Zurbaran, lui, qui fut leur contemporain & qui, suivant toute vraisemblance, n'a jamais quitté la Lorraine après 1621, voilà ce qui est étonnant. Cela prouve qu'il a exprimé certaines aspirations latentes de l'époque, qu'il a suivi des chemins parallèles à ceux des grands esprits européens de son temps. Et du moment qu'il a fait cela en gardant toute l'intégrité de sa personnalité, qu'attendons-nous pour le

qualifier de véritable maître? Que font les véritables maîtres sinon trouver des expressions originales à l'inquiétude poétique qui occupe confusément leur époque? Car nul doute ne subsiste plus pour nous que ses gueux soient castillans ni ses Saint Jérome des moines d'Andalousie. Un voile gris & mélancolique les sépare à jamais des évocations brûlantes d'outre-monts. La distinction nuancée des Latins du Nord marque sa couleur & le parcours de ses lignes, dont l'arabesque n'est, comme chez Ingres, qu'une heureuse forme de la réalité serrée le plus près possible. Et lorsque dans ses scènes nocturnes il nous ouvre en silence les portes d'un intérieur, la tiède atmosphère qui s'en exhale n'a rien de la robuste familiarité du Nord batave.

Tous les raffinements d'un style extrêmement personnel, toute cette admirable simplification du sujet, de l'éclairage, des volumes & des silhouettes ne servent ici qu'à exprimer les plus profonds penchants de l'âme. Ces scènes de la vie domestique sont autant de figurations des épisodes de l'Histoire Sainte. Une conscience grave & émue des prodiges dont ils sont témoins émane de tous les personnages, de leurs gestes lents, inachevés, à la fois amples & fins. Dans le milieu clos, que la lumière a ménagé au sein de l'obscurité, la douloureuse tendresse des femmes glisse vers le corps d'un saint martyr ou se pose sur l'Enfant. Toute la lumière leur est réservée & les marque de la grâce céleste. Il ne faut point d'ailes à l'ange qui apparaît à Saint Joseph ni à celui qui libère Saint Pierre : une main révélée soudain par la lumière, légère & molle comme un pétale, un profil de Sibylle, un bras suspendu en l'air comme

un signe de Dieu trahissent leur essence surnaturelle.

Le Caravage a réduit déjà au minimum les attributs que la tradition donnait aux acteurs des drames de l'Écriture. A lui déjà, comme à Rembrandt, la lumière seule à suffi pour ennoblir des scènes de genre & leur communiquer un frisson d'irréalité. Georges de la Tour transforma en anges de simples servantes lorraines : peu d'artistes, à ma connaissance, ont poussé aussi loin le dédain des traditions iconographiques. N'est-ce pas un reflet des idées religieuses spécifiquement françaises, alors pleines d'attention aux conditions d'existence des classes pauvres, celles mêmes qui ont favorisé le tendre sentiment des «Bénédicité» des Le Nain ? Ou quelques fruits du mysticisme lorrain ? Ou l'audace d'un penseur solitaire que l'on devine sous l'étrange & froide magie des formes & des couleurs épurées avec volupté ?

Quoi qu'il en soit, Georges de la Tour qui utilise le répertoire habituel des «tenebrosi», tant pour les sujets que pour les costumes & les accessoires, se distingue d'eux dès qu'il s'agit d'une scène à signification religieuse. La magnifique ressource du caravagisme, le clair-obscur, il ne l'a pas gaspillé comme la plupart des disciples hollandais ou italiens du maître pour en tirer un effet pittoresque. Avec Ter-Bruggen, Gentileschi, Borgianni & les Espagnols, il compte au nombre de quelques rares natures distinguées ayant compris la véritable portée de la grande leçon.

Et l'on ne peut mieux définir l'importance d'un autre peintre français presque oublié, Robert Tournier de Toulouse, qu'en disant qu'il participe du même état d'esprit. Dans son «Christ descendu de la Croix» il y a

une part d'invention personnelle analogue à celle du Lorrain. On n'a pas assez apprécié ce tableau en remarquant les types de Joseph d'Arimathie & de Saint Jean qui ne doivent rien à l'Italie ni à la Flandre & dont la douleur vraie & contenue ne fait penser qu'aux Primitifs. Car lorsque l'œil l'explore, il s'arrête brusquement étonné : sur le bois de la croix les deux mains d'une femme, que les ténèbres dissimulent, sont convulsivement crispés, & ce geste poignant, d'un symbolisme si naturel, ne saurait être surpassé pour la force d'expression par la plus émouvante silhouette. Dans un «Souper d'Emmaüs» que nous croyons pouvoir donner à Tournier, c'est encore la même sobriété qui rend si pur & si profond le sentiment religieux. Aucun cri, aucun geste de surprise dans cette scène d'habitude si mouvementée. Le Christ est assis entre ses disciples. Sa présence corporelle est pareille à la leur. L'un des apôtres le regarde, le visage soucieux, tandis que l'autre lui tourne le dos, occupé à verser du vin dans son verre. Et cependant il y a tant de gravité dans le lourd flot de lumière qui frappe d'aplomb cette apparente indifférence, tant d'hallucinante densité dans toutes les formes, qu'au-dessus de ces objets plus vrais que la nature & par cela même irréels, passe le souffle froid du miracle. Le mysticisme de plein jour, le halo impalpable autour des objets d'usage quotidien sont bien ceux de la «Miraculeuse guérison» de la fille de Philippe de Champaigne. Or, il n'y a pas de parenté plus française que celle de ce Flamand de Port-Royal.

Pour les esprits religieux du XVII^e^ siècle la mystique & la réalité sont étroitement liées. Mais tandis que

Rembrandt éprouve le besoin de parer les données de la vie quotidienne d'une splendeur orientale, & que les Espagnols en exaspèrent les aspects réalistes, en France on spiritualise les choses de la plus simple, de la plus modeste réalité. Tel était l'art de Ph. de Champaigne, de Georges de la Tour, de Robert Tournier, des Le Nain.

Ce serait témoigner d'un fâcheux esprit de système que de vouloir rattacher les Le Nain au mouvement caravagesque en France. Ils y tiennent évidemment comme tout peintre de la réalité en Europe au XVII[e] siècle, ou peu s'en faut. Ils ont inventé de toutes pièces l'interprétation morale des sujets qu'ils ont traités & cela doit compter avant tout dans une histoire de l'art, dont le but unique ne serait pas d'enregistrer les influences. Loin d'être des isolés, ils ont eu en France des imitateurs, des disciples, &, ce qui est plus important, des parents spirituels. Ce qu'ils ont fait dans le domaine de la peinture de genre, Georges de la Tour l'a fait dans celui de la manière sombre : une création originale, elle-même plus facile à définir que ses sources lointaines. L'Exposition s'efforce de réunir les éléments nécessaires pour permettre d'en juger.

Le portrait a toujours été en France le domaine le plus jalousement défendu par l'instinct de la race. Cela est tout naturel : dans un portrait le modèle suggère au peintre bien plus que n'importe quel autre élément du monde qui l'entoure. C'est un être humain & il est façonné en partie par sa volonté. Il a un port de tête,

des attitudes, un costume, en un mot une apparence qu'il désire pour lui-même, & chaque apparence, qu'elle soit volontairement composée ou forgée par le subconscient, a quelque chose de choisi, de présenté avec art. Le modèle fournit au peintre les éléments tout préparés d'un style qui convient intimement à son propre caractère &, souvent, il les lui impose. Ainsi, lorsque les Clouet & les Corneille, & plus tard Philippe de Champaigne, au sortir des ateliers flamands ou hollandais sont venus en France, devant des modèles nouveaux ils ont trouvé un style adéquat, & ils ont fait des portraits parfaitement français. A plus forte raison les Le Nain, les Tassel, les Bourdon, les Lettin, les Chalette, les Quesnel, les Fauchier, les Lefebvre, soutenus par leur intuition, ont dû créer un type de portrait où, en dehors de leurs apports personnels, on sent un fond commun. Ils ont constitué une véritable école de portrait français avant cette autre école, la seule qui ait eu une célébrité mondiale, celle de Mignard, de Largillière & de Rigaud.

Suivant la tradition des crayons du xvi^e^ siècle, les peintres ont négligé le costume, &, souvent, ils ont même renoncé à représenter les mains, pour ne mettre en valeur que la tête. On sait quelle étroite & consciente parenté d'esprit régnait alors entre les lettres & la peinture : pour les unes comme pour l'autre un portrait se réduisait à l'image de la vie intérieure. Les allusions à la fonction sociale du modèle, toute la coquetterie des atours sont évitées, l'homme doit se livrer par les yeux & par la bouche.

Le caractère particulier de ces effigies ne réside pas

uniquement dans leur simplicité : il y a bien au XVII^e siècle des portraits simples en Italie, en Hollande ou en Espagne. Mais les Italiens y ont ajouté un sentiment lyrique, les Hollandais une vivace familiarité, les Espagnols une vigueur concentrée ou un air fantomatique. En France c'est le naturel de l'âme qu'on a voulu saisir dans l'homme & il était alors grave & teinté volontiers de légère mélancolie.

La floraison de portraitistes en province était incroyable. L'exposition ne présente que quelques-uns de ces oubliés, tel Lefebvre de Venise ou Brocard : d'une manière générale leurs œuvres n'intéressent que l'érudition pure. Mais elle offre plusieurs œuvres anonymes de grande qualité, comme le portrait de Stella, qui permettent, par les hésitations qu'elles font naître, de dégager & de préciser ce qu'il y a d'authentiquement français dans un portrait réaliste du XVII^e siècle.

Le manque de place n'a pas permis de représenter les portraits collectifs, ces impressionnantes réunions de magistrats. Bien qu'archaïques & gauches en comparaison avec les «Doelenstukken» hollandais, ils ont une force d'expression qui rappelle celle des mosaïques byzantines, mais ils substituent à leur fixité magique le fascinant attrait d'une vie intense & comme refoulée.

La peinture de la nature morte ne présente pas le même caractère d'unité que le portrait. Les influences étaient diverses, un goût spécifique ne se manifestant que dans un arrangement régulier de la composition & peut-être dans un coloris plus doucement nuancé que celui des œuvres inspiratrices. Linard fait de charmants bouquets qui

dérivent des gerbes luxueuses d'un Brueghel de Velours ou d'un Ambroise Boschaert. Plus grave, Louise Moillon est d'une honnêteté presque hollandaise, elle est bien lourde pour une femme, même cinquantenaire. Le Strasbourgeois Stoskopff est un poète des reflets & des scintillements fugitifs : les amas de verre, dont il avait la passion, prennent pour lui un aspect fantastique & sorcier, & dans le fond noir qui paraît les absorber on croit sentir le souffle du docteur Faust.

Mais dans Baugin il y a autre chose que l'espèce de personnalité qu'ont les petits maîtres vivants en marge de puissantes écoles : c'est un artiste complet qui a admirablement utilisé la leçon du Caravage, celles des cristallines natures mortes de sa première manière. Son éclairage rend plus intense la présence physique des objets, mais en même temps il crée une sorte d'intimité sans mystère que notre œil fouille voluptueusement. Ce n'est pas peu dire que de constater qu'il est l'un des meilleurs représentants de la nature morte caravagesque, l'un de ceux qui annonçent les chefs-d'œuvre : ces silencieuses réunions de fruits & d'objets que Zurbaran paraît tout ensemble de la poésie du luxe & de l'hallucinante lumière de ses visions ; ces émouvants amas d'instruments de musique, d'un rythme ample & grave comme celui de Bach & dont le maître était Evaristo Baschenis, nom où l'on entend la viole & la basse.

Une réunion d'œuvres choisies en fonction d'une seule idée permet de faire des constatations parfois surprenantes mais bien utiles. C'est ainsi qu'on s'aperçoit qu'il n'y eut presque pas de paysages réalistes peints en France au

XVII[e] siècle. La conception classique dominait entièrement ce genre. Les Flamands, comme Fouquières, n'ont pas eu d'influence. Mais les classiques eux-mêmes étaient des réalistes, à leur manière. Poussin, Claude ou le Guaspre ont tous, mais à des degrés différents, tiré leur style de la nature au lieu de lui en imposer un. Il n'y a rien de plus vrai qu'un de leurs tableaux toutes les fois qu'il manque de coulisses latérales & qu'ainsi, au lieu d'être une architecture de verdure, il n'en est qu'une découpure ordonnée. La Hire, bien oublié comme paysagiste, a su trouver une synthèse très personnelle entre la composition de Claude ou de Patel & les gouaches flamandes. Ses lointains sont chargés du plus authentique brouillard de l'Ile-de-France, & lorsqu'il ajoute à son paysage des figures de femmes qui dansent, il leur donne des couleurs de Corot. Ce nom entraîne tout naturellement celui de Louis Le Nain. Il n'a pas laissé de paysages purs, sans personnages, mais le moindre bout de la plaine laonnaise dans un coin de son tableau, où le regard glisse vers l'infini, est aussi vrai que les horizons de Ruisdael ou d'Hercule Seghers & suffit pour réhabiliter ce domaine du réalisme français.

L'Exposition présente-elle le mouvement réaliste en France dans toute son ampleur? Certes non. C'est dans les dessins & surtout dans la gravure que se sont exprimés la curiosité de la vie familière, l'attrait romantique qu'exerçait le clair-obsur appliqué aux scènes vulgaires, le sentiment du paysage rustique. Les gouaches, les croquis pris d'après nature dans la rue ou dans les champs, les éventails exécutés pour les nobles & retraçant la vie des petits mar-

chands, des ouvriers ou des paysans en témoignent avec abondance. Les gravures de Bosse, de Montcornet, de Pérelle, de Sylvestre, de Brébiette, de Claudine Bouzinet Stella, de tant & de tant d'autres pourraient faire l'objet de toute une exposition. Les peintres réalistes travaillaient par conséquent dans une ambiance propice & c'est avec les éléments de l'existence quotidienne qu'ils ont voulu suggérer les sentiments les plus célestes.

Il semble que le moment soit venu de constater que la France du XVII^e^ siècle a connu un profond mouvement réaliste. Il fut trop dispersé & trop éloigné de la capitale pour se défendre contre le prestige de Vouet &, plus tard, contre la tyrannie de Le Brun. Cependant les deux importants foyers du caravagisme, l'un en Lorraine, l'autre dans le Midi, ont tous les caractères d'une école : une longue tradition ininterrompue, des maîtres, des petits maîtres, des théoriciens locaux. On altère certainement la vérité lorqu'on dit que la France officielle dédaignait ce mouvement. Ce furent les esthéticiens, les porte-paroles de l'Académie qui, à la fin du siècle, l'ont condamné. Louis XIII aurait ôté tous les tableaux de sa chambre pour n'y garder qu'un Saint Sébastien de Georges de la Tour. Louis XIV avait acheté les deux plus importants Caravage du Louvre & il avait dans sa chambre à coucher à Versailles cinq tableaux du Valentin.

Si en dehors de la manière caravagesque & du portrait le mouvement réaliste n'a pas abouti à une école nationale, il a prouvé que la France ne vivait pas dans l'isolement

& que tout en créant un style classique qui reste sa gloire, elle a su résoudre d'une manière personnelle les problèmes que posait alors le style baroque & naturaliste international.

L'Exposition n'est qu'un essai de réunir les éléments les plus importants & les plus sûrs de cette attitude de l'art français au XVII^e siècle. Elle a été préparée de loin par les recherches du marquis de Chennevières, de Charles Blanc, de Louis Gonse, d'Anatole de Montaiglon, d'Henri Lemonnier, de Paul Jamot, de Louis Demonts, de Pierre Lavallée, de Hermann Voss, de Roberto Longhi, de Werner Weisbach. Elle atteste la naissance d'un goût nouveau pour cet art oublié, & M. Robert Rey l'a exprimé, il y a un an, en consacrant son cours à l'École du Louvre aux «Peintres de la première moitié du XVII^e siècle en France». Si un jour on fait à cette exposition le grand honneur de la comparer à celle des Primitifs français, organisée en 1904 par Henri Bouchot, son but aura été atteint : offrir le répertoire de ce que l'on sait, inviter à faire sortir de l'ombre tout ce que le passé nous dérobe.

Charles STERLING.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE.

GÉNÉRALITÉS.

Sandrart : « Teutsche Akademie », 1675, édifié par Peltzer, Munich, 1925.

Bellori: « Le vite dei Pittori, Scultori et Architetti Moderni », Rome 1672.

Baldinucci : « Notice dei Professori del Disegno », Firenze 1845 (5 vol.).

R. de Piles: « Abrégé de la vie des Peintres », Paris 1699, in-12°.

Sauval: « Histoire et Recherches des Antiquités de la ville de Paris », 1724, 3 vol. in-4°.

Félibien: « Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes », Paris 1666-1688, 5 vol. in-8°.

Dézallier d'Argenville : « Voyage pittoresque de Paris » 1749 et éd. suivantes.

« Voyage pittoresque des environs de Paris », 1752 et éd. suivantes.

« Abrégé de la vie des plus fameux peintres, etc. », N^lle^ édition Paris 1762, 4 vol. in-8°.

Ph. de Chennevières-Pointel : « Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France,», Paris 1847-62, 4 volumes.

Champfleury: « Les Peintres de la Réalité sous Louis XIII », 1862.

Mariette: « *Abecedario* », publié par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, 6 vol. in-8° (1851-1860).

Sainte-Beuve : « Nouveaux Lundis », Paris 1865.

Michel de Marolles: « Le Livre des peintres et graveurs », Paris, 1872.

A. de Montaiglon : « Mémoires de l'Académie de Peinture », 1853.

A. de Montaiglon: « Procès verbaux de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture », 1648-1792, 11 vol. Table par A. Cornu, Paris 1909.

L. de Laborde: « Renaissance des arts à la Cour de France », Paris, 1850-55, 2 vol.

Le Blanc: « Manuel de l'amateur d'estampes », Paris, 4 vol. 1859-1888.

Henri Jouin: « Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture », Paris 1883.

Robert Dumesnil: « Le peintre-graveur français ou cat. raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'éc. franç. », Paris 1835-71, 11 vol.

Dussieux, Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon: « Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Ac. Royale de Peinture et de Sculpture ». 2 vol. Paris 1887.

Duplessis: « Catalogue de la collection de portraits français et étrangers conservé au Dép. des Estampes de la Bibliothèque Nationale », Paris, 1896-1907, 5 vol. in-8°.

O. Fidière : « État civil des peintres et sculpteurs de l'Académie Royale de 1648 à 1715 », Paris 1883, in-8°.

L. O. Merson : «La Peinture française aux XVII° et XVIII° s.» (bibl. de l'enseign. des Beaux-Arts), 1900, in-8°.

Charles Blanc: « Histoire des peintres de toutes les Écoles, École française », Paris 1865.

L. Gonse: « Les chefs-d'œuvre des Musées de France », Paris 1900.

Clément de Ris: « Musées de province », Paris 1861.

Jal: « Dictionnaire critique de biographie et d'histoire ».

Bellier-Auvray: « Dictionnaire général des artistes de l'École Française », 1882 et suiv., 3 vol.

Bertolotti: « Artisti Francesi in Roma », dei secoli XV, XVI, XVII, Roma 1886.

Ph. de Chennevières: « Essai sur l'histoire de la Peinture Française », Paris 1894.

H. Dussieux: « Les Artistes Français à l'étranger », 3e édition, 1876, in-8°.

Courajod: « Leçons professées à l'école du Louvre », t. III, 1887-96.

E. Piot : « État-civil de quelques artistes Français » (publ. du Cabinet de l'Amateur), 1873.

Nagler : « Die Monogrammisten etc. », 5 vol. München 1879, index général 1920.

Herluison: « Actes d'état civil d'artistes Français », Orléans 1873.

A. Wurzbach : « Niederländisches Künstlerlexikon etc. », 1906, 3 vol.

Thieme u. Becker : « Allgemeines Lexikon der bildenden Künste », Leipzig, 1907 et suiv.

A. Mireur: « Dictionnaire des ventes d'art », etc., 1911.

A. Fontaine: « Conférences inédites de l'Académie de Peinture et Sculpture », 1908, 1910.

J. J. Guiffrey: « Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV », 1881-1901.

A. Fontaine: « Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot », 1909, in-8°.

L. Hourticq: « Histoire de l'Art en France », 1911, in-8°.

H. Lemonnier: « L'Art Français au temps de Louis XIV », Paris 1913.

H. Lemonnier: « L'Art Français au temps de Richelieu et de Mazarin », 2e éd., 1913.

Louis Gillet : « La Peinture, XVIIe, XVIIIe siècles », Paris, 1913.

J. Guiffrey: « Artistes Parisiens des XVIe et XVIIe s. », Paris 1915.

« Inventaire des Richesses d'art de la France », 1908.

André Michel: « Histoire de l'Art », t. V-2, article de *Gaston Brière*, t. VI, 1 et 2 (de *H. Lemonnier*).

L. Hourticq: « De Poussin à Watteau », Paris 1921, in-8°.

Gaston Brière : « Musée national du Louvre », cat. des peintures, I, École française, 1924.

René Schneider: « Les Patries de l'Art », L'Art français XVII^e^ s., Paris 1925, in-8°.

Werner Weisbach: « Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien » (Série Kunstgeschichte, t. XI), Berlin 1924, in-8°.

L. Dimier: « Histoire de la Peinture Française: Du retour de Vouet à la mort de Le Brun », Paris et Bruxelles, Van Oest, 1926.

Hermann Voss: « Die Malerei des Barock in Rom », Berlin 1925.

Emile Mâle: « L'art religieux après le concile de Trente », 1932.

G. Isarlov : « La Peinture française à l'exposition de Londres », Paris 1932.

Werner Weisbach: « Französische Malerei des XVII Jahrhunderts in Rahmen von Kultur und Gesellschaft », Berlin 1932.

Arthur von Schneider: « Caravaggio und seine Zeitgenossen », Marburg-Lahn 1933.

Louis Gillet : La Peinture en Europe, XVII^e^ siècle (Manuels d'histoire de l'Art), Laurens, Paris 1934.

Paul Jamot: « La Peinture en France », Paris 1934.

BAUGIN.

Toutes nos recherches ont été vaines au sujet de cet artiste dont le nom n'est noté dans aucun dictionnaire. On ne connaît de lui que les deux natures mortes figurant dans la présente exposition, l'une signée du nom, l'autre du nom précédé de l'initiale A. Encore peut-on se demander si cette initiale désigne le prénom de l'artiste ou si elle ne fait pas partie de l'adresse de lettre, car c'est sous cette forme que le peintre a signé le tableau de la Galerie Spada : « A Baugin peintre à Paris ».

On a attribué ces deux natures mortes au peintre Lubin Baugin sans la moindre vraisemblance [voir le cat. de l'Exp. de La Nature morte, Gal. Goudstikker, 1933, n° 8; G. Isarlov, dans Formes, XXXII (1933), a publié le tableau exposé sous le n° 1 comme L. Baugin, mais dans *l'Amour de l'Art-Formes*, I (janvier 1934) il a rectifié cette erreur en faisant la distinction entre A. Baugin, peintre de la nature morte de la Gal. Spada, et Lubin Baugin, « auteur des scènes religieuses dans le goût du Parmesan »]. C'était en effet un imitateur attardé du Corrège et des Bolonais, surtout du Guide; ses contemporains l'appelaient le « Petit Guide ». Bien qu'il se soit intéressé aux problèmes du clair-obscur (son grand paysage nocturne au clair de lune avec « St. Zozime donnant la communion à Ste Marie l'Égyptienne », conservé au Musée de Tours et provenant de Notre-Dame, en témoigne avec force), sa peinture reste grasse et sa vision molle, ce qui rend invraisemblable une formation aussi rigoureusement caravagesque que celle que trahissent les deux natures mortes.

Voici le peu de renseignements que nous réunissons dans l'état actuel de nos connaissances et qui sont tous tirés des deux tableaux : il s'agit d'un peintre français fixé à Paris, appartenant probablement à la génération de Vouet et de Vignon (c'est-à-dire né entre 1590 et 1600), car le tableau de la Galerie Spada, daté de 1630, paraît être d'un style plus évolué que celui du panneau de la coll. Goudstikker, qui est plus dur, et laisse ainsi supposer qu'il est une œuvre de maturité. Ce peintre a fait sans doute un voyage à Rome : là seulement il a pu subir aussi profondément l'influence des œuvres de la première manière du Caravage (voir la nature

XLVIII / 1 - 192

morte qui accompagne « La Joueuse de Luth » de l'Ermitage ou « l'Amour vainqueur » du Musée de Berlin). Son art, tel que le montre le tableau de la coll. Goudstikker, est attardé, trahissant des attaches nordiques : il est linéaire, les tons locaux sont très purs, la lumière relativement peu concentrée, la composition procédant par la simple juxtaposition, la perspective archaïque. Dans le tableau de la Galerie Spada, la vision générale est un peu plus souple et plus « moderne ».

Les panneaux de Baugin correspondent à ce stade intermédiaire de la nature morte qui, au début du XVII[e] siècle, présente, sauf l'éclairage, tous les éléments de style du siècle précédent : ils font penser encore aux agglomérations d'objets un peu sèches qui se voient dans les tableaux de Ludger Tom Ring le jeune (p. ex. « Les Noces de Cana », 1562, au Kaiser-Friedrich Museum, Berlin), à certaines natures mortes hollandaises (Inconnu, vers 1580, Exp. Goudstikker, 1933, n° 152, repr. au cat.) ou à celles de Georg Flegel (Galerie de Cassel, 1589), et ils offrent de grandes analogies avec les peintures de jeunesse de Mario da Fiori (voir ses deux natures mortes au Musée de Nantes, n[os] 106 et 107 du cat. de 1913).

Les duretés et les archaïsmes de Baugin sont autant de raffinements pleins d'expression. Son attrait ne réside peut-être pas uniquement dans sa couleur dure et raffinée à la fois, mais aussi dans une poésie particulière de la nature morte qu'il fait sentir : il évoque la présence corporelle de chaque objet avec le maximum d'intensité et cependant ces réunions fantaisistes des symboles du luxe ou de la vie familière baignent dans une ambiance secrète et close. Que cette manière de comprendre les objets inanimés fût assez commune parmi les caravagesques français, cela éclate du rapprochement du tableau de la Galerie Spada de la nature morte du « St Jérôme » par G. de la Tour (exposé sous le n° 54). De loin, elle se rattache au grand courant international qui devait bientôt donner les étonnants tableaux de Baschenis (p. ex. Gal. Brera à Milan, voir la photographie) ou les chefs-d'œuvre du Zurbaran (p. ex. Coll. Contini, à Rome, voir la photographie).

1. NATURE MORTE À L'ÉCHIQUIER.

Une table où sont posés : un verre à moitié rempli de vin rouge, un pain, un luth, un cahier de musique, une bourse

en velours vert foncé, des cartes à jouer, dont la première est un valet de trèfle; puis, un échiquier sur lequel se trouve un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur.

Bois. H. 0,55; L. 0,73.

Signé en bas, vers la gauche, sur le bord de la table : BAUGIN.

Coll. Joseph Cremer à Dortmund (vente 1929).
Exp. au Musée Boymans à Rotterdam, 24 décembre 1930-19 janvier 1931, n° 3; Exp. « Het Stilleven », Gal. J. Goudstikker, Amsterdam, 18 février-26 mars 1933, n° 8.

BIBL. ET REPR. « Galeriewerk Cremer » (*W. v. Bode*), vol. de texte, repr. p. 87; *Cat. de l'Exp. du Musée Boymans*, repr. pl. V; *Cat. de l'Exp.* « *Het Stilleven* » à la Galerie Goudstikker, repr. pl. V (comme « Lubin Baugin »); *Georges Isarlov*, La nature morte à l'Exposition d'Amsterdam, Formes, XXXII (1933), repr. (comme « L. Baugin »).

A M. J. GOUDSTIKKER, AMSTERDAM.

2. NATURE MORTE À LA CHANDELLE.

Une table sur laquelle on voit à gauche plusieurs livres, l'un sur l'autre; celui qui est en haut est ouvert et on lit sur la première page : LA VOYX *publique* AU ROY. Devant eux, un pli cacheté. A droite, une chandelle avec une bougie, plusieurs feuilles de papier blanc et une plume d'oie dans un encrier.

Bois. H. 0,47; L. 0,64.
Signé sur le pli cacheté (en guise d'adresse) : *A Baugin peintre pori (?) 25 A Paris.*
Daté sur le livre ouvert : *1630.*
On lit sur une feuille de papier : *Ce nest pas d'aujourdhuy que jay bien Recongneu. que les choses demandées Auecq passion sont celles dont on se soucye le Moings, Je lay bien recongneu en vous de qui je nay receu Aulcunes de voz nouvelles.*

BIBL. ET REPR. *Emilio Lavagnino*, La Galeria Spada in Roma Itinerari dei Musei e monumenti d'Italia), 1933, p. 5; *Georges Isarlov*, L'Amour de l'Art-Formes, janvier 1934, repr.

A LA GALERIE SPADA, ROME.

ATTRIBUÉ A BELLEGAMBE (JEAN, LE JEUNE).

Né à Douai vers la fin du XVI^e^ siècle — mort dans la même ville après 1621.
Cet artiste, inconnu de tous les dictionnaires, était sans doute un membre de la famille de célèbres peintres douaisiens de la fin du XV^e^ et du début du XVI^e^ siècle.
Le coloris de la peinture exposée, que la tradition lui attribue, est frais et basé sur les francs accords des tons locaux complémentaires. Il s'apparente ainsi à la peinture flamande contemporaine qui connaît des représentations analogues (p. ex. « Un homme sur son lit de mort », daté de 1617, au Mauritshuis à La Haye, n° 227 du cat. de 1929, p. 75). Mais dans le modelé délicat de la tête, où le dessin, très poussé, est couvert d'une coloration jaune transparente et monochrome, on sent une profonde parenté avec les crayons français du XVI^e^ et du début du XVII^e^ siècle. Le souci du style ou tout au moins de l'épuration des éléments de la réalité prime la volonté de frapper par le spectacle de la mort ou d'en reproduire exactement les atours. Et cette sérénité dans une pareille évocation semble s'accorder avec les profonds instincts de l'école française.

3. ANTOINE DE HÉNIN, ÉVÊQUE D'YPRES, SUR SON LIT DE MORT.

Vu à mi-corps, étendu sur son lit, sous une couverture verte. Dans le fond, sur une table recouverte de rouge, un petit crucifix entre un chandelier et un encensoir. Fond noir avec l'écu aux armes du défunt.
Antoine de Hénin, né à Valenciennes, successivement curé

et évêque d'Ypres, fonda en 1606 à Douai le séminaire de Saint-Sauveur ou de Hénin pour y recevoir et instruire cinquante étudiants en théologie. Ce prélat mourut à Ypres en 1626. Il portait, comme on le voit ici, *d'or à la croix engrelée de gueules.*

Bois. H. 0,69; L. 0,81.
Non signé.
Coll. Escalier; légué au Musée de Douai.
Traditionnellement attribué à Jean Bellegambe le Jeune.

AU MUSÉE DE DOUAI

BERGAIGNE (P.)

Peintre à Arras, il vivait encore en 1716. On ne connaissait de lui jusqu'à présent que des tableaux religieux. La scène de genre exposée le montre dans le sillage des peintres hollandais et permettra sans doute de lui rendre des représentations analogues (des « Réunions mondaines » à nuance parfois libertine) vers 1700, que l'on donne d'habitude sans hésitation aux petits maîtres travaillant dans les Pays-Bas ou en Angleterre.

BIBLIOGRAPHIE. *P. Marmottan*, Les Peintres d'Arras, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, XIII, p. 265; *Hermann Voss*, Thieme-Becker, vol. III, 1909.

4. JOUEURS DE CARTES.

Au milieu d'une pièce somptueusement décorée de draperies et de statues, deux dames et un seigneur jouent aux cartes. A droite un autre seigneur s'appuie au dossier de la chaise d'une des dames et suit son jeu avec attention. Dans le fond de la pièce, plusieurs groupes de personnages en conversation. Au premier plan, à gauche, un serviteur nègre remplit un verre près d'une vasque monumentale.

Toile. H. 0,70; L. 0,89.
Signé et daté en bas et à gauche (en blanc):
P. Bergaigne F. A° 1699.

Les costumes, l'ameublement, les types et jusqu'à la manière de peindre se ressentent de l'influence hollandaise, qui, à la fin du XVII[e] siècle, persistait à agir à Lille, où travaillait Bergaigne.

A M. JACQUES WATELIN, PARIS.

BIZET.

L'auteur du tableau signé, exposé sous le n° 5, inconnu des dictionnaires. Le Flamand Charles-Emmanuel Biset ou Bizet (1633-1710), un peintre de portraits dans le genre de Gonzalès Coques, n'entre pas en question, malgré son séjour parisien. Il s'agit sans doute d'un peintre provincial français (un méridional?) du milieu du XVII[e] siècle, établi à Annonay (Ardèche).

Il convient cependant d'attirer l'attention sur la composition irrégulière et pittoresque, sur les tons raffinés et comme grillés, rehaussés par des noirs purs, sur la matière tantôt très mince, tantôt brusquement empâtée : ensemble de traits qui rappellent certains tableaux espagnols.

Les natures mortes composées de livres furent annoncées par celles que l'on voit dans le Saint Jérome de Collantonio (au Musée de Naples) ou chez le Maître de l'Annonciation d'Aix et dans certains tableaux de l'école provençale (par exemple Saint Denis au Musée d'Amsterdam) ; elles continuent au XVI[e] siècle dans les représentations des Saint Jérome, des Banquiers ou des Usuriers dans les Pays-Bas, pour y devenir très fréquentes au siècle suivant. A cette époque, en France, on les rencontre souvent (Baugin, n° 2), Stoskopff (Exp. de la Nature morte, Gal. Goudstikker, 1933, n° 156 et repr. dans le cat.), les nombreuses « Vanité » (p. ex. n° 140) ; au XVIII[e] siècle on en voit encore des exemples, même en province (p. ex. « Un rayon de bibliothèque » au Musée de Lunéville par « Brabant, peintre du roi de Pologne » [Stanislas Leczinski] de 1751). Le sujet a fasciné bien des peintres du XIX[e] siècle : qu'il suffit de rappeler Van Gogh (Coll. particulière en Hollande, Exp. de la Nature morte, Gal. Goudstikker, Amsterdam, 1933, n° 114, repr. au cat.).

5. NATURE MORTE : LIVRES.

Un amas de vieux livres sur une table. Au premier plan, à gauche, une lettre et, au milieu, un encrier auquel est attachée une plume d'oie.

Toile. H. 0,50; L. 0,60.
Signé sur la lettre (en guise d'adresse) :
A Monsieur, Monsieur Bizet Anonnay.
Suivant l'usage répandu à l'époque, toutes les fois qu'il ne s'agit pas d'un portrait, le nom écrit sur une lettre (sous forme d'adresse) doit être considéré plutôt comme celui du peintre que comme celui de la personne ayant commandé le tableau (comparer avec les signatures analogues des natures mortes de Baugin ou de Wallerand Vaillant exposées sous les nos 2 et 112).
Collection Lorindonnet; entré en 1851 au Musée de Bourg. Ce tableau n'a jamais été décrit et il n'a figuré dans aucune exposition.

Toutes les reliures des livres datent du XVIe ou du XVIIe siècle, de même que l'encrier. La manière dont la lettre est adressée est identique à celles des lettres que montre la nature morte de Wallerand Vaillant datée de 1658 et exposée sous le n° 112. Le style et l'esprit du tableau avec ses effets de clair-obscur violent indiquent le deuxième quart ou le milieu du XVIIe siècle.

AU MUSÉE DE BOURG-EN-BRESSE.

BLANCHARD (JACQUES).

Né à Paris, le 1er octobre 1600, enterré dans la même ville le 10 novembre 1638. Il fut d'abord élève de Nicolas Bollery, son oncle maternel, peintre du roi. A l'âge de 20 ans il prit la résolution d'aller en Italie; mais arrivé à Lyon, il s'arrêta pendant quatre ans dans cette ville et travailla sous la direction d'Horace Le Blanc. Il hérita de ce dernier d'un dessin maniériste et d'un canon allongé des personnages, et son coloris clair et froid rappelle parfois celui de son maître (p. ex. le Saint Sébastien de Le Blanc au Musée de Rouen — voir la notice sur Le Blanc). A la fin d'octobre 1624 on le trouve à Rome; puis, au bout de dix-huit mois environ, à Venise, où il étudie particulièrement le Titien. Après deux ans

de travaux, il quitta Venise et s'arrêta quelque temps à Turin et à Lyon avant de se fixer à Paris. Membre de l'Académie de Saint Luc, il a été un décorateur réputé. Mais, à l'encontre de Vouet, son art ne se ressent pas de la facilité et du caractère sommaire que donne ce métier. Il a toujours gardé un goût de la vie robuste et si ses contemporains voyaient en lui le « Titien français », ce sont plutôt les lointains reflets de la Flandre rubénienne que nous croyons distinguer dans ses chairs épanouies. Aussi n'est-il pas surprenant de rencontrer dans son œuvre des pages réalistes, comme le tableau exposé ou la Sainte-Famille du Musée de Cherbourg (gravée par A. Garnier) et d'apprendre qu'il a fait des portraits. On n'en connaît aujourd'hui qu'un seul qui soit authentique, celui de la Galerie Czernin (voir la photographie), où Blanchard se montre influencé par Vouet, comme dans son propre portrait, dont l'original, gravé par Edelinck, paraît perdu. Ces effigies respirent la même douce mélancolie que le portrait d'un autre disciple de Vouet, Ninet de Lettin (exposé sous le n° 91).

BIBLIOGRAPHIE. *Description de la Ville de Lyon*, 1741, p. 165 et 143; *Ch. Blanc*, Hist. des Peintres. Éc. Franç. I; *d'Argenville*, II; *Le Blanc; Jal; Rondot*, « Les Peintres de Lyon », 1888, p. 141; *Inv. gén. des Dessins du Musée du Louvre; Gunnar W. Lundberg*, Jacques Blanchard och Pehr Gustaf Floding, Art Review, Stockholm; *Dussieux*, Les Artistes Français à l'étranger, 3e éd., 1876, p. 511, 520; *Thieme-Becker*, t. IV, p. 92; *Louis Demonts*, Deux peintres de la première moitié du XVIIe s., Jacques Blanchard et Charles Alphonse Dufresnoy, Gaz. des B.-A., 1925, II, p. 162-178; *A. Fontaine*, Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art franç., 1923, Ier fasc. p. 27-31; *P. Lavallée*, R. A. A. M., 1934.

6. SAINT JÉRÔME.

Assis dans une grotte, vu à mi-corps et à demi-nu, tourné de profil à gauche, le vieillard, plongé dans la méditation, appuie sa tête sur la main gauche. Devant lui, un livre, un crâne et un crucifix. Le saint est vêtu d'un manteau rouge. Le fond est d'un gris verdâtre.

Toile. H. 1,45; L. 1,16.

Signé et daté sur le livre: *Iac. Blanchard F. 1632 (ou 1622).*

Collection du prince N. Esterhazy.

La date de ce tableau n'est pas facile à préciser. En 1622, Blanchard se trouvait à Lyon, à l'école d'Horace Le Blanc, et il est peu vraisemblable que les influences complexes que l'on constate dans ce tableau l'y aient pu atteindre. En plus, le dernier chiffre de la date ne ressemble pas à celui qui le précède. Dans ces conditions, la date de 1632 nous paraît plus probable.

Par son accent réaliste le tableau est assez exceptionnel, mais point surprenant, dans l'œuvre de Blanchard. Malgré un certain rapport avec des tableaux analogues de Ribera, il semble que l'exemple seul des vieillards ascétiques du Dominiquin, du Guide ou de Lanfranc (son maître Horace Le Blanc a pu lui donner le goût de cet Italien, dont il était élève) suffit pour expliquer cette représentation du saint ermite, de grandeur naturelle, à mi-corps, assis devant un livre et un crâne qui forment une nature morte étudiée pour elle-même, représentation inaugurée par le Caravage (p. ex. le Saint Jérome de la Galerie Borghèse), puis utilisée par certains Bolonais mais véritablement popularisée par l'Espagnolet. En même temps on pense aux Flamands, à un Gaspard de Crayer ou un Van Thulden par exemple. Cet ensemble d'influences bolono-romaines et flamandes, l'aisance de la facture et la tranquille maîtrise du style plaident pour une œuvre de maturité ou tout au moins postérieure au voyage italien de Blanchard et, par conséquent, invitent à dater cette peinture de 1632, c'est-à-dire de son époque parisienne.

Bibl. et repr.: *Gabriel von Terèy*, Cat. du Musée de Budapest. 1916, n° 815, repr. p. 385.

AU MUSÉE HONGROIS DES BEAUX-ARTS, BUDAPEST.

BOURDON (SÉBASTIEN).

Peintre et graveur, né à Montpellier, le 2 février 1616, mort à Paris le 8 mai 1671. Issu d'une famille calviniste. Il vint à Paris à sept ans où l'un de ses oncles le mit en apprentissage chez un peintre du nom de Barthelémy, en sortit à quatorze ans et partit pour Bordeaux, puis pour Toulouse. Ne gagnant point sa vie, il s'engagea ; mais l'officier sous les ordres duquel il servait reconnut son talent et le congédia. Bourdon alla alors en Italie et arriva vers 1634 à Rome. Sans ressources, il se mit à travailler pour un marchand de tableaux en peignant des pastiches de Claude Lorrain, d'Andrea Sacchi, de Cerquozzi (dit « Michel-Ange des Batailles), de Pieter van Laer (dit « le Bamboche »), de Benedetto Castiglione, de Poussin, de Louis Carrache. Il revint à Paris vers 1637, y acquit de la réputation en faisant pour des amateurs « des petits tableaux de batailles, de chasses et de paysages ». En 1648 il est l'un des douze anciens et professeurs de l'Académie, dont il devint l'un des recteurs. Quatre ans plus tard on le trouve en Suède, au service de la reine Christine qui le nomma son premier peintre. A sa cour il a fait de nombreux portraits ; la reine a posé pour lui plusieurs fois. Rentré en France il se fixe pour un certain temps à Montpellier, où les amateurs se font volontiers peindre par lui. Puis, de nouveau à Paris, il travaille pour les grands mécènes comme Jabach ou pour M. de Bretonvilliers, en exécutant de vastes tableaux religieux ou des décorations importantes. Sa vive intelligence et son sens aigu de la peinture lui ont facilité la compréhension de différentes manières ; il en donna la preuve non seulement en les imitant à la perfection mais en faisant des conférences à l'Académie sur l'esthétique et la théorie de la peinture.

Aux pastiches qu'exécutait Bourdon (p. ex. le n° 14) il conviendrait peut-être d'ajouter ceux qu'il aurait fait des Le Nain. Il nous semble qu'il est possible de lui attribuer tout un groupe de tableaux de ce genre. Mais il a su se former une manière personnelle, plusieurs même. Dans les tableaux d'histoire il en a deux : l'une qui s'inspire du Poussin, l'autre de Pierre de Cortone. Dans les sujets de genre, il oscille entre les « bamboches de style français » où les gris dominent à la manière des Le Nain (n° 10) et les « bamboches de style flamand », d'une couleur plus soutenue et d'une pâte émaillée, qui rappellent les

tableaux de Pieter van Laer, de Karel Du Jardin, de Berghem, de Miel et des autres (n° 11). Dans les portraits, il varie encore : tantôt c'est une manière souple et molle, où le modelé est atténué par une espèce de voile gris (ce qui fait parfois que l'on confond ses portraits avec ceux de Du Jardin) et l'on y sent une certaine influence de Van Dyck; tantôt c'est une manière plus personnelle, plus directe, mais qu'il n'emploie que pour les portraits de petites dimensions, pour les têtes seules par exemple (Portrait d'un jeune militaire au Musée de Lyon, voir la photographie).

La manière personnelle de Bourdon dans les portraits était cependant assez forte pour exercer une influence : le Musée de Reims possède un portrait d'homme attribué à J. Hellart (1618-1681), où la conception générale et les gris moelleux rappellent ceux de Bourdon; ce rapport est également très frappant dans un portrait par Mathieu Mérian le Jeune que l'on voit au Musée de Bâle.

Bibliographie. *Sandrart*, Teutsche Akademie, II, livre III, p. 369; *Mariette, Abecedario; Guillet de Saint-Georges*, dans les Mémoires inédits de l'Académie Royale, 1854, I, p. 87-103; *Jal; Dussieux*, Les Artistes Français à l'étranger, 1876, p. 179; *Bellier-Auvray; Ponsonailhe*, Bourdon, 1891; *Thieme-Becker*, T. IV (1910), p. 458; *P. L. Thomas*, Sébastien Bourdon portraitiste, Gaz. des B.-A., janvier 1912; *A. Valabrègue*, « Les bambochades de Bourdon », L'Artiste XVII, N. S. 1882; *R. S. B. A. Dép'*, XXI, p. 818, 904, 913, 919, 920; XXVIII, p. 57, 58, 688-697; XXIX, p. 532, 550; XXX, p. 244; *Louis Demonts*, Old Masters Drawings, T. III, 1928, p. 8-9; *F. Guey*, Bull. de la Soc. Hist. de l'Art français, 1925, p. 31; *M. E. Sainte-Beuve*, Beaux-Arts, 1926, p. 124, 196-197.

7. Portrait double de Sébastien Bourdon et d'un musicien inconnu.

Ils sont vus à mi-corps, derrière une table. Un homme à la fine et longue chevelure et à la moustache blonde est de face, la main gauche sur la hanche, tenant de la droite une médaille suspendue à une triple chaîne d'or. A côté de lui, Bourdon, plus petit (« il était de taille moyenne », dit Guillet de Saint-Georges), tourné de profil à droite,

se penche comme pour regarder la médaille, la main levée dans un geste d'admiration. Une palette avec des pinceaux est posée devant lui sur la table, tandis que devant son compagnon sont disposés un cahier de musique et une guitare.

Toile. H. 1,22; L. 1,40.
Signé et daté en bas à droite :
S. Bourdon 1651 (*S* et *B* entrelacés).
Ce tableau n'a jamais été décrit ni exposé.

La tradition veut voir Lulli dans le compagnon de Bourdon. Mais en 1651 Lulli n'avait que 19 ans et l'homme représenté ici a certainement dépassé la quarantaine. C'est cependant un musicien comme le prouvent les objets posés devant lui et qui lui servent d'attributs. « M. Bourdon aimoit extrêmement la musique et y étoit fort intelligent », dit Guillet de Saint-Georges.

THE HON. T. R. BENSON, STOWE HOUSE, LICHFIELD, ANGLETERRE.

8. PORTRAIT D'HOMME AUX RUBANS NOIRS.

« A mi-jambes, debout, de trois quarts à gauche, il est adossé à l'angle d'une balustrade, sur laquelle reposent ses bras. Teint basané, lèvres épaisses, yeux noirs, fine moustache et mouche noires, longs cheveux noirs tombant sur les épaules. Il est vêtu d'un pourpoint gris brun, laissant voir un col blanc rabattu et de larges manches bouffantes serrées aux poignets par des rubans noirs. Il tient ses gants de la main droite. Fond d'architecture et de paysage.

Personnage inconnu, où l'on a voulu, sans raison valable, reconnaître Molière, puis un Espagnol. » (*André Joubin, loc. cit.*)

Toile. H. 1,05; L. 0,85.
Non signé.
Coll. de Madame Campredon; acquis en 1836 par le Musée Fabre.

Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres, 1982, n° 127.

BIBL. ET REPR. *Ponsonailhe*, Sébastien Bourdon, 1883, p. 239, 292; *Baluffe*, L'Artiste, 1882, vol. II, p. 267-82 (gravure par Boutet, p. 184); *Thomas*, Gaz. des B.-A., 1912, I, p. I, repr. p. 13; *André Joubin*, Cat. des Peintures et Sculptures du Musée Fabre à Montpellier, 1926, n° 380, repr. pl. XXXIV; *André Joubin*, le Musée de Montpellier, coll. Memoranda, Laurens, s. d., repr. p. 37; *The Illustrated Souvenir of the Exhibition of French Art*, Royal Academy, Burlington House, Londres 1932, p. 18; *Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art*, Royal Academy, Londres 1933, n° 78, pl. 36; *Weisbach*, p. 265, fig. 191.

AU MUSÉE FABRE, MONTPELLIER.

9. UN FOUR À CHAUX ROMAIN.

De vastes bâtiments terminés par une grosse tour ruinée, d'où s'échappe la fumée. De nombreux travailleurs sont occupés à la fabrication de la chaux; d'autres pèsent la marchandise ou en chargent des ânes et des chevaux. Tout autour, des groupes de paysans, de badauds, toute sorte de racaille de la banlieue romaine. Au fond et à droite, on remarque une tour ronde qui rappelle celle du château de Saint-Ange.

Toile. H. 1,68; L. 2,40.
Non signé.
Peint probablement pendant le séjour romain de Bourdon, entre 1634 et 1637.

D'après *Sandrart* (Teutsche Akademie, éditée par Peltzer, Munich 1925, p. 259) ce tableau se trouvait vers 1675, avec d'autres ouvrages de Bourdon, dans la collection du conseiller von Mayer à Munich; ce collectionneur s'intéressait aux artistes français à Rome, il a commandé à Claude Lorrain deux tableaux exécutés en 1674 et 1676, actuellement conservés à l'Ancienne Pinacothèque à Munich (n°s 381 et 382 du cat. de 1930). Il a fait ensuite partie de la Galerie du prince-électeur de Bavière, à Munich; conservé depuis à l'Ancienne

Pinacothèque à Munich; actuellement déposé au château de Schleissheim près de Munich.
Déjà *Sandrart* (*loc. cit.*) définit le tableau comme peint « à la manière du Bambotio, mais plus grand et exprimé avec une étonnante intelligence ». C'est en effet l'exemple le plus frappant de cette manière de Bourdon où il suit servilement le créateur du genre, Pieter van Laer, dit le Bamboche (le bossu), et se rapproche de Berghem, de Karel du Jardin, de Jean Miel, de Lingelbach et de beaucoup d'autres. Son format est exceptionnel non seulement parmi les « bambochades » de Bourdon, mais parmi celles de tous ces peintres. *Weisbach* (*loc. cit.*) signale un tableau du même sujet du Bamboche chez le prince Lichtenstein à Feldsberg (gravé par Cornelis Vischer, Wussin 171). Cet érudit se demande si ce n'est pas la première représentation véridique en peinture du travail industriel; mais il est permis de considérer déjà comme telles de nombreux « Travaux de mines » accompagnant les paysages flamands du XVI[e] siècle, ceux notamment de Lucas Gassel, de Martin, de Lucas et de Frédéric van Valckenborgh, et qui, avant ces peintres, furent probablement traités par le Monogrammiste de Brunswick et par Herri met de Bles; en Italie, le Studio de François-I[er] de Medicis au Pallazzo Vecchio, à Florence, décoré de 1570 à 1573 sous la direction de Vasari, présentait sous le pinceau d'Alessandro Feti, de Mirabello Cavalori, du Flamand Giovanni Stradano et des autres, des scènes du travail industriel, dont le singulier réalisme n'est pas affaibli par les personnages maniéristes.

BIBL. ET REPR. *Sandrart*, Teutsche Akademie, 1675, éditée par R. A. Peltzer, Munich 1925, p. 259; *Weisbach*, p. 118, repr. fig. 42; *Hoogewerff*, Oud Holland, 1933, p. 260.

A LA ALTE PINAKOTHEK, MUNICH.

10. LES MENDIANTS.

Une abside d'une chapelle gothique, à l'entrée d'une ville, avec un porche en ruines et un pan de mur couvert de végétation parasite. De nombreux mendiants y sont arrêtés. Des enfants sont couchés ou assis par terre. Au premier plan, une femme, un enfant sur le dos, donne quel-

ques pièces de monnaie à une petite fille. A droite, un petit garçon suit en mendiant un carrosse qui s'éloigne et dont on n'aperçoit que l'arrière-train. Au fond, à gauche, un seigneur, qui passe sous le porche, s'est arrêté pour observer les mendiants.

Bois. H. 0,49; L. 0,65.
Non signé.
Collection de la couronne royale (au Garde-Meuble en 1791).

Beaucoup plus indépendant du Bamboche et de ses imitateurs hollandais que le « Four à chaux » (n° précédent), ce tableau montre le talent personnel de Bourdon, son coloris froid, où les gris sont admirablement utilisés, et qui caractérise la peinture française au XVII[e] siècle (les Le Nain, les Beaubrun, les Champaigne, etc.).

BIBL. ET REPR. *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée du Louvre, Ec. française, 1855, n° 46.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

11. LA HALTE DE BOHÉMIENS ET DE SOLDATS.

« Une ostérie, avec une pergola, installée dans des ruines, près de la pyramide de Sestius, à droite. A la porte de l'ostérie, un soldat agace une servante; un autre soldat, près d'un cheval au repos, regarde la plaine, pendant qu'un de ses compagnons, coiffé d'un grand feutre à plume blanche, fume la pipe, accoudé sur une malle de voyage. A gauche, près d'une vieille muraille, une famille de bohémiens campe dans les ruines. Fond de montage. Soleil couchant. » (*André Joubin, loc. cit.*)

Bois. H. 0,37; L. 0,52.
Non signé.
Coll. Valedau; donné par lui au Musée Fabre en 1836.
Gravé par E. Marsal (*Ponsonailhe, loc. cit.*, p. 220).

BIBL. ET REPR. *Ponsonailhe*, Sébastien Bourdon, 1883, p. 292, repr. p. 220; *André Joubin*, Catalogue des peintures et sculptures du Musée Fabre à Montpellier, 1926, n. 382.

AU MUSÉE FABRE, MONTPELLIER.

13. QUERELLE DANS UN CORPS DE GARDE.

Dans un vieux donjon, dont l'entrée est surmontée d'une herse, quatre soldats entourent une table ronde sur laquelle sont posés des cartes à jouer et un pot sur du linge blanc. L'un d'eux, le poing levé, en menace un autre qui essaye de se défendre en baissant la tête. Un vieux spadassin casqué, assis auprès d'eux, un verre de vin à la main, intervient sans énergie, tandis qu'un autre, nu-tête, debout, fixe sauvagement les deux adversaires. Au premier plan, un petit garçon ôte son chapeau en regardant le spectateur, comme pour mendier. Un soldat, vu de dos, est accroupi à droite, près d'un amas de pièces d'armures et d'équipement.

Toile. H. 0,67; L. 0,56.
Non signé.

Réplique d'une composition traitée par Bourdon dans un tableau conservé à la Dulwich Gallery et qui figura en 1910 à l'exposition Le Nain de Burlington Club sous le nom des frères de Laon (reproduit dans *Pictures in the Dulwich Gallery*, princess Victoria series, University Press, Oxford, 1927, part 3, pl. IV).
La figure du petit mendiant regardant droit devant lui et ayant l'air de poser, qui fut à l'origine de cette confusion, se ressent en effet de l'influence des Le Nain, comme d'ailleurs toute la composition, où, malgré le mouvement et l'anecdote, les personnages sont isolés les uns des autres et leurs attitudes sont figées. Mais à l'encontre des Le Nain l'accent principal de la composition est reporté à l'une des extrémités du tableau et lui impose une disposition en diagonale. Ce trait de style baroque est étranger à l'esprit des Le Nain.

BIBL. ET REPR. *Weisbach*, p. 120, fig. 43.

A MM. WILDENSTEIN ET Cie, PARIS.

14. Scène d'intérieur.

Un couple de paysans à table; l'homme boit, la femme allaite son enfant. Un troisième personnage, que l'on distingue à peine dans l'ombre, se tient debout, dans le fond et à gauche de la pièce. A droite, toute sorte d'ustensiles de ménage et des légumes. Sur le mur du fond, un dessin représentant une tête de paysan caricaturale.

Bois. H. 0,32; L. 0,44.

Non signé.

Coll. La Caze; a fait partie de la donation La Caze au Musée du Louvre, en 1869.

C'est une imitation, étendue sur tous les détails, des scènes d'intérieur flamandes et hollandaises contemporaines. Qu'elle soit volontaire, cela est prouvé par la tête de paysan caricaturale dessinée et épinglée sur le mur : c'est une sorte de signature des tableaux pareils des Brouver, des Teniers ou des van Ostade. *Weisbach* (*loc. cit.*) note avec raison les rapports avec Kalf (nature morte). Nous sommes ici sans doute devant un de ces fameux pastiches de Bourdon qui trompaient les amateurs du temps.

Bibl. et repr. *Frédéric Reiset*, Notice des Tableaux légués au Musée du Louvre par M. Louis La Caze, 1870 (réimpression de 1889), n. 166; *Weisbach*, pp. 120-121, fig. 44.

AU MUSÉE DU LOUVRE

ATTRIBUÉ A BROCARD.

Le prénom de ce peintre et les dates de sa vie sont inconnus. Il a travaillé en Provence dans la seconde moitié du siècle: l'un de ses tableaux de l'église Saint-Pierre à Avignon est daté de 1674 et le portrait exposé porte une inscription qui le date de 1672. Il était probablement le fils du peintre Pellegrino Brocardo, de Pigna, qui depuis 1622 était au service du comte Emmanuel de Savoie.

Le tableau exposé est le seul portrait connu de lui. Son style montre des rapports avec le courant de peinture du portrait grave et calme qui se remarque en Italie du XVII[e] siècle, à côté du portrait pathétique et visant à l'effet (voir la notice du n° 15). Mais par sa relative simplicité il s'apparente peut-être d'avantage à l'esprit des portraitistes français.

BIBLIOGRAPHIE : *Inventaire général des Richesses d'art de la France*, Province, Monuments religieux III, p. 153, 158, 159; *Thieme-Becker*, vol. V, 1911, p. 34.

15. PORTRAIT D'HOMME.

Vu à mi-corps; le visage légèrement tourné de trois-quarts à droite, a la main gauche posée sur la poitrine. Il porte des cheveux longs qui tombent librement sur ses épaules, un col simple de linon blanc et des manchettes nouées d'un ruban.

Toile. H., 0,375; L., 0,630.

On lit au dos de la toile primitive une ancienne inscription : *Anno aetatis suae 45. Brocart Faciebat 1672.*

Coll. Barthe; acquis en 1854 par le Musée de Narbonne.

Il n'y a pas de raisons pour douter de cette signature ou de cette attribution qui paraît remonter au XVII[e] siècle. Le style de la peinture, l'effet un peu brusque de l'éclairage, un rien d'emphase dans la présentation de la main, ainsi que la facture large et aisée, trahissent le tempérament italien du fils de Pellegrino Brocardo. On pourrait le comparer à certains portraits italiens de la même époque qui se rapprochent des portraits français par leur simplicité et leur sérieux: ceux de Maratta (Portrait d'un noble, Gal. d'Arte Antica, à Rome [voir la photographie], ou le portrait de Marie-Madeleine Rospigliosi au Louvre), du Guerchin (portrait par lui-même au Louvre, ou le Cardinal Bernardino Spada à la Gal. Spada à Rome), du Guide (portrait de sa mère à la Pinacothèque de Bologne), de C. F. Nuvoloni (Réunion des portraits de mem-

bres de la famille de l'artiste à Gal. Brera de Milan), de Lodovico Lana (portrait d'un jeune homme à la Pinacothèque d'Este à Modène, voir la photographie), de Strozzi (portrait d'un noble au Musée de Naples), de l'Albane (portrait par lui-même à la Pinacothèque de Bologne), de Luca Giordano (portrait de lui-même dans sa jeunesse à la Gal. d'Arte Antica à Rome), de J. B. Gaulli (portrait du Bernin, Gal. d'Arte Antica, à Rome). Et pourtant le milieu français, où Brocard a vécu, a agi sur lui et les goûts de sa clientèle ont nuancé sa manière, ainsi que les peintures qu'il voyait autour de lui : il montre dans ses portraits plus de franche robustesse que les Italiens et un réalisme plus direct, sans arrière-pensée, qui l'apparente à un Claude Lefebvre par exemple (Portraits d'un précepteur et de son élève, au Musée du Louvre, n° 59 de ce catalogue).

BIBL. ET REPR. *Louis Berthomieu*, cat. du Musée de Narbonne, 1923, n° 52.

AU MUSÉE DE NARBONNE.

JEAN CHALETTE.

Né à Troyes en 1581, mort à Toulouse en 1643, où il vint en 1610. Il a travaillé surtout pour la Ville de Toulouse et a laissé de nombreux portraits en miniatures des Capitouls (c'est-à-dire des conseillers municipaux) de la capitale languedocienne. Ses portraits de grandeur naturelle sont rares; peints avec gêne, ils impressionnent cependant par la puissante caractéristique et la gravité des personnages (p. ex. le grand portrait collectif des Capitouls réunis aux pieds du Christ crucifié, au Musée de Toulouse). Formé sans doute par les Flamands, peut-être directement par François Pourbus, il égale dans certaines de ses miniatures les meilleurs d'entre eux pour la prodigieuse habileté dans le rendu des étoffes. Mais il sait en même temps réserver à sa facture tant de largeur, à sa composition tant de monumentalité, à la caractéristique individuelle tant de profondeur psychologique, qu'il doit compter parmi les meilleurs portraitistes français de l'époque.

Ses tabeaux représentent à l'exposition tout un domaine du

portrait en France à la fin du XVI[e] et dans la première moitié du XVII[e] siècle : le portrait collectif, dont les dimensions très importantes interdisent de multiplier les exemples dans les salles de l'Orangerie. La floraison de ce genre, introduit et pratiqué surtout par les Flamands, n'a jamais égalé celle des « Doelenstukken » hollandais. Ce qui le distingue en France, c'est son caractère votif qui persiste jusqu'à Philippe de Champaigne : les portraiturés sont réunis autour du Crucifié, des Saints ou d'un autel. On en voit les premiers exemples en plein XVI[e] siècle : « Le prévôt et les Échevins de la ville de Paris en prière devant la Sainte Trinité » (Exp. d'art français à Londres, 1932, n° 61, coll. Murnaghan, Dublin), peint en 1568 sans doute par un Flamand ou un Hollandais (dans le genre de Blocklant) ayant subi des influences vénitiennes. Vers 1600 les portraits collectifs se multiplient rapidement et, à Paris aussi bien qu'en province, les peintres locaux rivalisent avec les étrangers : à côté de Jérôme Franck (1604, tableau perdu, renseignement transmis par van Mander, *cf.* Weisbach, p. 255), Guillaume Dumée peint en 1609 les échevins de Paris ; Jacques Galery (1596), Tournier (un parent peut-être de Robert Tournier de Toulouse 1600 et 1608), Jean (ou Pierre) Varin (1607), représentent les consuls de Narbonne (Musée de cette ville) ; Josué Parrier exécute l'ex-voto consulaire du Puy-en-Velay (1599, Musée d'art religieux), d'autres encore travaillent à Montpellier. Pendant longtemps la rigidité archaïque de ces effigies officielles opprime le genre. Mais la tradition favorisée par la cour elle-même persistant toujours et le brillant exemple des « Doelenstukken » hollandais s'imposant, Philippe de Champaigne vivifie la vieille formule dans ses « Portraits des échevins de Paris » et dans ses « Réunions de l'ordre du Saint-Esprit » : les personnages bougent, leur groupement varie, un lien est créé entre eux, l'air et la lumière les enveloppent. Largillière devait doter ensuite d'un éclat plus souple et d'un faste plus ample ces « Réunions » autrefois sévères et les rendre dignes du siècle du Grand Roi.

Mais pendant toute cette évolution le portrait public en France gardait un trait commun et qui est essentiel : dans les magistrats il laissait entrevoir des hommes. Il évoquait non seulement leur fonction sociale, la digne et magnifique prestance, mais aussi leur caractère psychologique individuel. Bien plus, il utilisait la première pour rendre plus frappant le second : Chalette, comme Varin ou Tournier, tire un admirable parti de l'identité des costumes, accentue l'analogie des attitudes et

ayant obtenu une rangée de rutilants mannequins, il leur superpose des têtes d'autant plus diverses, d'autant plus fascinantes par leur intense vie intérieure. Cette conception grave et humaine du portrait collectif officiel en France le distingue nettement de la gaîté ou de l'austérité des « Réunions » flamandes et hollandaises. Elle changera avec le temps en atteignant chez Philippe de Champaigne un heureux équilibre entre la caractéristique des individus et l'apparence fastueuse des magistrats. Cependant à la fin du siècle le souci de l'effet d'ensemble, de l'effet théâtral l'emportera presque chez Largillière.

BIBLIOGRAPHIE : *Roschach*, « Jean Chalette de Troyes », Troyes, 1869; *Roschach*, Mémoires de l'Acad. de l'Aube, 1867; *Chennevières*, IV-2; *L. Gonse*, Les Chefs-d'Œuvre des Musées de France, pp. 190, 311, 312, 326; *Invent. général de Richesses d'art. Prov.* Mon. civiles, VIII, p. 465; *Alfred Babeau*, « Le Musée de Troyes », Gaz. des B.-A., 1899; *Thieme-Becker*, T. VI (1912), p. 333; cité dans André Michel, par *Lemonnier; Weisbach*, p. 81 et suiv., 255.

16. PORTRAITS DE CAPITOULS DE TOULOUSE (1627).

Quatre capitouls assis, tournés de trois-quarts à droite, vêtus de leurs costumes d'apparat. Les sièges ainsi qu'une draperie suspendue en haut sont vert bouteille; le fond est rouge brique. Les personnages sont accompagnés de leurs écus d'armes, et des cartouches peints, disposés dans la partie inférieure du tableau, donnent leurs noms :

FRANÇOIS DE SABATERI SR DE ROQUERLAN ET GREPIAC DT EN LA COR

NE MICHEL DE MALANSAC BOVRGEOIS SR DE MONTOVTY

ME NICOLAS DE ST PIERRE ADT, EN LA COUR

NE RAMOND DE COUDERC BOURGEOIS

Peinture à l'huile sur feuille de parchemin arrachée au livre des Annales de la ville de Toulouse. H. 0,49 ; L. 0,23.
Non signé.
Daté, à la plume, en bas : *1627*.
Volée pendant la Révolution, cette peinture a été recueillie plus tard par la famille Hassan, à Toulouse, qui l'a léguée en 1923 au Musée St-Raymond de Toulouse.
C'est la moitié de la page double (qui correspond à une peau d'agneau) sur laquelle on représentait d'habitude les huit capitouls de l'année en fonction.

AU MUSÉE SAINT-RAYMOND, TOULOUSE.

17. PORTRAITS DES CAPITOULS DE TOULOUSE.

Ils sont debout, alignés, vêtus de leurs costumes d'apparat des conseillers municipaux, nu-tête, tenant leurs bonnets à la main droite. Les cartouches peints à côté de leurs blasons les désignent nommément dans l'ordre suivant, de gauche à droite : « *Noble Raymond procureur en parlement* », « *Jean de Boyer, Avuocat en parlement* », « *Noble Jean de Perrin, bourgeois* », « *Noble Pierre Ryvals, bourgeois* ».

Peinture à l'huile sur feuille de parchemin, arrachée au livre des Annales de la ville de Toulouse, et marouflée.
H., 0,33 ; L., 0,32.
Non signé.
Acquis en vente publique par la Société Académique de Troyes, en 1867.
Exposition universelle de 1878 (galerie des portraits français).

BIBL. *et* REPR. : *Cat. des tableaux du Musée de Troyes*, 1897, n° 361 ; *Cat. des tableaux du Musée de Troyes*, 1911, n° 441 ; *Roschach*, Mémoires de la Société Académique de l'Aube, année 1869, pp. 241 à 289 ; *Albert Babeau*, Gaz. des B.-A., juin 1899, p. 502 ; *Lucien Morel-Payen*, Le Musée de Troyes, coll. Memoranda, Laurens, 1929, repr. p. 27.

AU MUSÉE DE TROYES.

CHAMPAIGNE (PHILIPPE DE)

Né à Bruxelles en 1602, mort à Paris le 12 août 1674. On le dit élève de Bouillon, de Michel Bourdeaux et de Fouquières, peintre de paysages. A l'âge de 19 ans il vint à Paris et sa formation jusqu'alors flamande fut complétée par un passage par l'atelier de Georges Lallemand et par la collaboration aux décorations du Luxembourg, conduites par Duchesne, premier peintre de la reine Marie de Médicis. A la mort de ce dernier, il obtint le poste de son maître et ce succès décida de son installation définitive à Paris où il devait passer sa vie entière. Peintre de tableaux religieux et de portraits, il acquit une très grande réputation à la cour et dans le monde ecclésiastique. Il a peint souvent Louis XIII, Louis XIV jeune, Richelieu, dont il fut le peintre attitré, Mazarin, la reine Anne d'Autriche, le chancelier Séguier, Colbert. Il fut l'un des douze « Anciens » de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, par conséquent professeur, puis recteur, et y prononça plusieurs discours consacrés à l'analyse des tableaux de Poussin.

Flamand d'origine, Philippe de Champaigne est Français d'esprit. Il est même l'un des représentants les plus caractéristiques de l'art français du XVII[e] siècle. Comme c'est le cas de certains étrangers, qui, jeunes, entrent en contact avec une culture qui les séduit, s'assimilent un esprit et essayent d'en pénétrer le secret avec toute leur sensibilité, Champaigne a compris non seulement les aspects du nouveau milieu, mais il en a deviné, en quelque sorte, les tendances. C'est ainsi qu'il fut parmi les premiers classiques français et que, dans ses portraits, il annonça et mit en valeur un trait qui, dans l'avenir, devait caractériser ce genre en France: la noble gravité de l'âme et de l'apparence de l'homme. Oscillant entre le réalisme flamand et les tendances classiques qu'il comprenait admirablement, il voulut réaliser une synthèse de ces deux attitudes artistiques et il le fit avec une sorte de passion méthodique. Les paysages (voir p. ex. ceux qui sont dans les réserves du Louvre, provenant de l'Abbaye de Port-Royal et représentant des épisodes de la vie des saints ermites — leurs dimensions n'ont pas permis de les exposer à l'Orangerie) montrent à l'intérieur d'une composition rigoureuse une profusion d'observations directes de la nature qui fait presque penser à Courbet. Mais le meilleur de lui-même, il le donna dans les œuvres où l'instinct de sa race se mariait le plus heureusement avec les velléités,

encore à peine avouées, de l'esprit français : dans les portraits. Il montrait toujours un penchant naturel à exprimer la vie intérieure. Et lorsque ses idées et sa foi l'eurent amené à l'intime fréquentation des solitaires de Port-Royal, les portraits qu'il en fit devinrent des espèces de chefs-d'œuvre. Le réalisme de la matière, c'est-à-dire de l'épiderme, des étoffes, des meubles, du paysage, ne sert chez lui que pour mettre en relief la spiritualité qu'il concentre dans les yeux et dans les bouches de ses modèles.

Les portraits de quelques grands personnages de la cour et des habitués de Port-Royal constituent la meilleure partie de son œuvre et la partie la plus française. Il s'y montre sensible à toutes les nuances psychologiques (même les sourires gênés et à peine esquissés des enfants ne lui échappent pas — voir le Portrait d'une fillette au faucon, n° 21), et il les traduit par une peinture personnelle, où les traditions ancestrales sont comme atténuées. Dans d'autres tableaux, la vive couleur flamande, la facture grasse et soignée (parfois trop soignée, comme dans la Madeleine de Rennes) reprennent le dessus.

Il convient également de souligner que la conception de certains de ses portraits, aimables et recherchant l'élégance avec une légère nuance d'afféterie, vient directement de Van Dyck : cette influence semble se fortifier avec le temps et des portraits comme celui du Musée de Strasbourg ou son propre portrait au Louvre la révèlent très nettement.

Bibliographie. *Thieme-Becker*, t. VI, 1912, p. 354 ; *F. R. Vanderpyl*, Un portrait de Ph. de Champaigne, Grande Revue, 10 octobre 1912, p. 497-508 ; *Pierre Courthion*, Les Portraits de Ph. de Champaigne, L'Art et les Artistes, 1926, t. XIV, p. 176 ; *A. Pératé*, Bull. des Musées de France, 1929, p. 161-162 ; *Fr. Boucher*, Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Franç., 1930, p. 192-208 ; *H. St Meunier*, Philippe de Champaigne, Paris 1925 ; *Ph. Hendy*, Apollo, 1927, I, p. 166-172 ; *Weisbach*, 45 et suiv., 227 et suiv., 246 et suiv.

18. La mère Catherine-Agnès Arnauld et sœur Catherine de Sainte Suzanne.

La sœur Catherine de Sainte Suzanne est assise dans un fauteuil de paille, les mains jointes, une boîte à reliquaire ouverte sur ses genoux et les jambes étendues sur un

tabouret couvert d'un coussin. A droite, près d'elle, un livre d'heures sur une chaise de paille : derrière le tabouret, la mère Agnès à genoux, priant les mains jointes, et éclairée par des rayons célestes ; derrière la tête de la sœur Catherine, une croix de bois suspendue à la muraille de la cellule.

La fille de Philippe de Champaigne, religieuse à Port-Royal, sous le nom de Catherine de Sainte Suzanne, était attaquée depuis quatorze mois d'une fièvre continue et d'une espèce de paralysie. Elle était abandonnée des médecins et l'on avait fait en vain dans la maison plusieurs neuvaines pour obtenir la guérison. On pria la mère Catherine-Agnès de faire une nouvelle neuvaine, et le 6 janvier 1662 la malade fut débarrassée tout à coup de la fièvre et de la paralysie. C'est en mémoire de cette guérison miraculeuse que l'artiste exécuta ce tableau.

Toile. H., 1,65 ; L., 2.29

On lit sur le tableau l'inscription suivante :

CHRISTO UNI MEDICO
ANIMARUM ET CORPORUM
SOROR CATHARINA SUSANNA DE
CHAMPAIGNE POST FEBREM. 14. MENSI
UM CONTUMACIA ET MAGNITUDINE
SYMPTOMATUM MEDICIS FORMIDATAM,
INTERCEPTO MOTU DIMIDII FERE' COR
PORIS, NATURA IAM FATISCENTE MEDICIS
CEDENTIBUS, IUNCTIS CUM MATRE
CATHARINA AGNETE PRECIBUS PUNC"
TEMPORIS PERFECTAM SANITATEM
CONSECUTA SE ITERUM OFFERT.
PHILIPPUS DE CHAMPAIGNE HANC
IMAGINEM TANTI-MIRACULI, ET
LAETITIAE SUAE TESTEM
APPOSUIT
A° 1662

Provient du fonds de tableaux confisqués aux couvents, aux églises et aux émigrés.

Gravé par J.-J. Tassaert, en 1805; par G.-R. Levillain dans le Musée français; par Jean Boulanger.

Ce tableau qui a toujours passé pour un chef-d'œuvre de Philippe de Champaigne montre combien il s'est assimilé la conception française du mysticisme, si différente de la ferveur espagnole ou des mystères rembranesques : contenue et exprimée uniquement par l'intensité de la vie intérieure, au milieu d'un décor familier et réaliste.

BIBL. ET REPR. *Filhol*, T. I, pl. 26; *Landon*, T. I, pl. 15; *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée Impérial du Louvre, Ecoles allemande, flamande et hollandaise, 1853, n° 83; *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, Ec. française, XVII[e] siècle, Ed. de l'Illustration, s. d., p. 36, pl. 36 et 37.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

19. UNE RELIGIEUSE SUR SON LIT DE MORT.

Étendue sur le lit, vue à mi-corps, vêtue de la robe de l'ordre de Sainte-Brigitte. Son visage est pâle et calme, la bouche légèrement entr'ouverte. Ses mains unies tiennent une croix.

Toile. H. 0,73; L. 0,89.

Non signé. Inscription en haut, à droite :
A[tis] suae 28. A° 1634.

Donné au Musée de Genève par M[mes] Satasin-Boutens et Narille-Boutens en 1872.

Un exemple du réalisme strict et très particulier de Philippe de Champaigne qui n'est pas un but pour lui-même, mais qui sert uniquement pour suggérer un profond sentiment religieux.

BIBL. ET REPR. *Weisbach*, p. 233, fig. 85.

AU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, GENÈVE.

20. PORTRAIT DE FEMME.

En buste, tournée de trois quarts à gauche, vêtue d'une robe brune, un voile noir couvrant à moitié ses cheveux lisses. Une ganse de velours noir entoure son cou. L'échancrure du corsage s'orne d'une étroite bande de dentelle.
On suppose que ce portrait représente M^me^ L.-M. Arnauld, sœur de N. Arnauld et mère de la Mère Angélique.

Toile. H. 0,61; L. 0,51.
Collection de Charles X; acquis en 1830.

A comparer pour la conception générale avec le portrait de Catherine Dare, au Musée de Troyes (exposé sous le n° 134).

BIBL. ET REPR. *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée Impérial du Louvre, Ecoles allemande, flamande et hollandaise, 1853, n° 93.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

21. LA PETITE FILLE AU FAUCON.

Elle est vue en pied, debout, vêtue d'une longue robe grise recouverte d'un tablier blanc, coiffée d'un petit bonnet de dentelle. De la main droite elle tient un ruban bleu par lequel est attaché un faucon assis sur un doigt de l'autre main. Dans le fond, des rideaux et une table couverte d'un tapis de velours rouge.

Toile. H. 1,23; L. 0,89.
Non signé.
On lit à droite, au bas du tableau : *Age 5 ans 3 mois.*
Provient d'une collection d'émigré.

Ce type de portrait d'enfants (surtout de petites filles) était assez fréquent en France, au XVII^e^ siècle. Comme l'un de ses meilleurs exemples on peut citer un portrait double de deux fillettes, l'une en rouge, l'autre en jaune, du Musée de Chambéry. Il est anonyme et son style se ressent de l'influence de

Ph. de Champaigne, tandis que l'esprit n'est pas éloigné de celui des Le Nain.

BIBL. ET REPR. *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée Impérial du Louvre, Ecoles allemande, flamande et hollandaise, 1853, n° 91.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

CHAMPAIGNE (JEAN-BAPTISTE DE) ET PLATTEMONTAGNE (OU PLATTENBERG, NICOLAS DE).

Tous deux d'origine flamande, ayant passé leur vie entière en France, ils ont eu une carrière analogue.
J.-B. de Champaigne, le neveu de Philippe, naquit à Bruxelles, en 1631 et mourut à Paris en 1681. Plattemontagne naquit à Paris la même année et y mourut en 1706. Ils entrèrent à l'Académie la même année, en 1663. Ils se rencontrèrent dans l'atelier de Ph. de Champaigne et depuis leur art devait porter l'empreinte commune de son influence. On comprend qu'il leur était facile d'arriver à se ressembler dans la manière de peindre dans leur double portrait du Musée de Rotterdam. Ils ont continué la conception du portrait de Philippe de Champaigne sans sa force et avec une sorte de sage application qui atténue la caractéristique individuelle, d'ailleurs assez fine. Leur coloris sobre et sérieux, comme la simplicité de leur mise en page et le goût pour le naturel font de leurs tableaux des œuvres nettement françaises.

BIBLIOGRAPHIE. J.-B. DE CHAMPAIGNE. *Gazier*, « Ph. et J.-B. de Champaigne », Paris, 1893 ; *A. Goovaerts*, « Les Portraits de J.-B. de Champaigne », *R. S. B. A. Depts*, 1892 et « Étude », *R. S. B. A. Depts*, 1891 ; *Documents inédits dans Revue universelle d'Art*, IX (1856), p. 320-27-36 ; *Bull. de l'Acad. royale de Belgique*, 2e série, XXV, 1868, pp. 164-181 ; *A. Fontaine*, Confér. à l'Académie de Peint. et Sculpture, 1903 ; *Bull. de l'Art anc. et mod.* XXIV, 1908 ; *Inventaire gén. de Richesses d'Art*, Paris, mon. rel. II, p. 73 ; mon. rel. III, p. 108 ; Province, mon. civ. VI, pp. 50, 77, 88 ; *Thieme-Becker*, T. VI (1912), p. 352.

NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE. *Dussieux*, Mémoires inédits des Membres de l'Académie, 1854; *Mariette*, Abecedario, IV; *G. Parthey*, Deutscher Bildersaal, II, 1864; *G. Campori*, Racc. di Cataloghi, 1870; *Herluison*, Actes d'état civil d'art. franç., 1873; *Montaiglon*, Procès-verbaux de l'Acad. Royale, 1875/92; *M. Rooses*, Art W. Schilderschool, 1879; *Bellier Auvray*, Dict. gén. des Artistes, Ec. franç., 1885, II; *Le Blanc*, 1888, III; *J. Meder*, Handzeichnungen alter Meister, Albertina, 1922; *Thieme-Becker*, T. XXVII (1933), p. 142.

22. PORTRAITS DE J.-B. DE CHAMPAIGNE ET DE NICOLAS DE PLATTEMONTAGNE.

Les deux amis, vus à mi-jambes, sont représentés dans un atelier, assis à une table sur laquelle on voit des livres, des pinceaux, une palette et un dessin. J.-B. de Champaigne est tourné de face, occupé à dessiner au fusain. N. de Plattemontagne tient dans sa main gauche un grand chapeau et désigne son ami de sa main droite; un violoncelle est appuyé contre ses genoux; sur la paroi du fond est accrochée une palette et, sur une planche, sont posés deux moulages des sculptures antiques et un flacon en verre.

Toile. H. 1,32; L. 1,85.

Signé sur la planche à dessin que tient J.-B. de Champaigne : *N. Montaigne pinxit me* et sur le chevalet devant lequel est assis N. de Plattemontagne : *J.-B. de Champaigne me fecit*. Daté au milieu sur le dessin qui pend de la table : *1654*.

Coll. du roi Guillaume II de Hollande (vente 1850), n° 83, (comme van der Helst); coll. D. Vis Blokhuyzen; donné par ses héritiers en 1870 au Musée Boymans à Rotterdam.

Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres 1932, n° 108.

Le Musée du Louvre possède deux portraits dessinés des mêmes personnages.

Bien que les deux amis se soient ici volontairement rapprochés dans leurs manières de peindre, qui furent d'ailleurs très voisines et qui procédaient de l'art de Ph. de Champaigne, on distingue les chairs rougeâtres peintes par Champaigne des chairs blanches qu'aimait Plattemontagne. Celui-ci est aussi plus fin dans le modelé et dans l'expression du visage. Les nombreux portraits peints par eux sont devenus très rares, ceux surtout de Nicolas de Plattemontagne. Ses œuvres figurent souvent sous d'autres noms dans les Musées de province : ainsi le Musée de Metz expose comme attribué à Metsu (n° 86) un très joli portrait de Jeune homme, avec un fond de paysage dans le goût de Ph. de Champaigne, qui offre la plus grande affinité de manière avec le présent tableau.

BIBL. ET REPR. *Cat. du Musée Boymans*, 1927, n° 81 ; *G. Lafenestre*, La Hollande, n° 43, repr. ; *Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art*, Burlington House, London, 1933, n° 79.

AU MUSÉE BOYMANS, ROTTERDAM.

CORNEILLE (MICHEL, DIT LE PÈRE).

Né à Orléans en 1602, mort à Paris en 1664. On le dit élève de Simon Vouet dont il épousa la nièce. Vouet rentra en France en 1627. Le tableau exposé ici est daté de 1630, et il ne présente que des influences superficielles de Vouet, dans le modelé blond des chairs. L'influence de Gentileschi (de son vrai nom Orazio Lomi, qui passa deux ans en France, entre 1621-1626, et dont la couleur froide et claire s'apparente à celle de Corneille — voir sa Sainte Famille au Musée du Louvre), ne paraît pas suffire pour expliquer l'esprit réaliste qui anime ce tableau. Ce qui frappe dans cette peinture, ce sont des rapports avec certains Hollandais caravagesques comme Lastman. Alors que les personnages sont mal dessinés et rigides, le paysage et la nature morte sont traités avec une sensibilité et une sûreté de main remarquables. La lumière est délicate et l'intérieur respire l'intimité des Primitifs. C'est un mélange du luminisme caravagesque dans sa nuance claire transmise probablement par Gentileschi, et du naturalisme hollandais (Lastman, Terbruggen), mais l'impression finale est nettement française, puisqu'elle fait penser aux Le Nain.

Le tableau permet de supposer que cet artiste, si mal connu,

a fait d'excellentes natures mortes; on les retrouvera peut-être un jour.

Bibliographie. — *Félibien*, Entretiens IV; *Mariette*, Abecedario; *d'Argenville*, Vie des Peintres, IV (1768); Mémoires inédits de l'Éc. Royale..., 1854, T. I, pp. 383-385; *Herluison*, Art orléannais; *Bellier-Auvray*, Dict. gén. des Artistes de l'Ec. franç.; *Clément de Ris*, Musée de Province, 1872, p. 357; *Thieme-Becker*, T. VII (1912), p. 424.

23. Ésaü cédant à jacob son droit d'aînesse.

Dans un intérieur, Jacob, vu de dos, est assis devant la cheminée et tient le plat de lentilles, tandis qu'Esaü, vêtu en chasseur mi-à l'antique, mi-à la mode Louis XIII, accompagné de son chien, jure, la main sur le cœur, de céder à son frère son droit d'aînesse. La pièce est remplie d'ustensiles de ménage; un feu brûle dans la cheminée, devant laquelle un chat est accroupi par terre. A droite, au premier plan, sur une table recouverte d'une nappe blanche, un pain, un couteau, un verre avec du vin rouge. Au fond on aperçoit à travers la porte ouverte un riant paysage.

Toile. H. 1,15; L. 1,26.

Signé et daté, à droite : *M. corneille, pinxit, 1630.*

Collection du peintre et amateur orléanais Desfriches; donné au Musée d'Orléans par sa fille, M^me^ de Limay, en 1825.

1^re^ exposition des Chefs-d'Œuvre des Musées de Province, Musée de l'Orangerie, 1931, n° 10.

Ce tableau montre les influences inattendues que subissaient les peintres français avant de suivre la manière de Vouet. Ici les rapports avec le milieu hollandais à Rome sont frappants : on pense à Lastman, aux frères Pynas. Une union analogue des éléments réalistes avec le romanesque d'opéra-comique se retrouve d'ailleurs à la même époque à Florence, chez certains maniéristes attardés, p. ex. chez Cristofano Allori (voir le

tableau du Louvre, La Reine Isabelle d'Aragon implorant la clémence de Charles VIII) ou chez Artemisia Gentileschi (telle son « Esther devant Assuerus », Gal. Harrach, Vienne, voir la photographie).

BIBL. ET REPR. *Cat. du Musée d'Orléans*, 1876, n° 71; *Paul Vitry*, Le Musée d'Orléans, coll. Mémoranda, Laurens, 1922, repr. p. 26.

AU MUSÉE D'ORLÉANS.

COURTOIS (JACQUES, DIT LE BOURGUIGNON).

Né à Saint-Hippolyte (Franche-Comté) en 1621, mort à Rome le 14 novembre 1676. En Italie depuis l'âge de 15 ans, il suivit la troupe espagnole pendant trois ans et montra une disposition pour le réalisme en faisant des croquis de paysages et d'épisodes de batailles en plein air, chose exceptionnelle à l'époque. Etabli à Rome, il y subit le prestige du Bamboche et des petits maîtres de son entourage comme Asselyn ou Michel-Ange Cerquozzi. L'influence de Salvator Rosa s'y joignit bientôt. La technique picturale, nerveuse, et la matière saturée de Courtois se ressentirent de la fougue napolitaine. Il se consacra bientôt exclusivement au genre des batailles et devint célèbre en Europe entière, en défiant le « Michel-Ange des batailles » lui-même. Il fut, suivant Bernin, celui qui savait le mieux rendre l'horreur des combats.

Par sa vie romantique et par sa passion, Courtois échappe à l'histoire de l'art français. Il n'échappe peut-être pas à l'esprit de sa rude Franche-Comté qui aurait pu lui donner le désir implacable de la sanglante vérité, si différente de la feinte sauvagerie des Napolitains. Grâce à cette disposition, il a apporté à ce genre de sujets quelques nouveautés considérables. Il le fit en poussant à l'extrême certaines recherches de Salvator Rosa et de Cerquozzi. Au lieu de voir une bataille comme un spectacle héroïque déployé à l'instar d'un bas-relief romain (la vieille formule de la Renaissance) ou comme un plan topographique pris à vol d'oiseau (la formule des batailllistes flamands telle que Snayers l'a transmise à Van der Meulen et à son école), il nous fait assister à une épisode de combat, il nous place de plain-pied avec la mêlée, il voit la bataille, si j'ose dire, de l'intérieur. Et puis il la voit ensemble avec le

paysage, avec ses fumées mêlées aux vapeurs du matin, ses cris mourant sous le ciel du soir tour à tour pathétique ou paisible, il la présente comme faisant partie de la nature, presque comme un phénomène de la nature. Les anciens auteurs disent qu'il avait peint des paysages. On regrette qu'ils ne soient pas connus. En tout cas, pour les découvrir, il faut certainement les chercher parmi les excellents paysages de l'époque.

L'influence de Courtois fut limitée en France; cependant son unique élève, Joseph Parrocel le Vieux, lui fait honneur.

Bibliographie. *Baldinucci*, éd. Milano 1811/12, XI, p. 301; XIII, p. 172-194; *Bocchi-Cinelli*, Guido di Firenze, Florence 1677, p. 499; *Rossini*, *Mercurio errante*, éd. Rome 1715, p. 35, 120; *Pascoli*, Vite de Pitt. etc. I, Rome 1730, p. 112 et suiv.; *Titi*, Descriz. di Pitt. etc. in Roma, Rome 1763, p. 37, 357; *Lanzi*, Storia pitt., Bassano 1795-96; *Bartoli*, Pitt. di Rovigo, 1793, p. 180, 194, 211; *Füssli*, Künstlerlex, II, 1, p. 233-4; *Pottazi-Ticozzi*, Lettere sulla Pitt, 1822, p. 377; *Siepi*, Descr. della Città di Perugia, 1822, p. 162; *Robert Dumesnil*, 1835, p. 199-209; *Nagler*, Künstlerlex., III, p. 154; *Le Blanc*, Manuel II, 1856, p. 59; *Dussieux*, Les Artistes fr. à l'étranger, 1876, p. 335, 475, 520; *Nagler*, Monogr. I, p. 857, 963; II, p. 994; III, 846; *Parthey*, Deutscher Bildersaal, I, Berlin, 1863, p. 297-301; *Bellier-Auvray; Gaz. des B. A.*, 1869, p. 284; *Campori*, Racc. di Catal. e invent., Modena 1870, p. 204, 424, 475, 513, 623, 626; *Müntz*, Nouv. Arch. de l'art français, 1874, p. 193; *Woermann*, Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, 1881, p. 116, 266; *Bertolotti*, Art. Franç. in Roma, Mantoue 1886, p. 126; F. Brogi, Invent. gen. della prov. di Siena, 1897, p. 317; *Mireur*, Dict. des ventes, 00, 1902, p. 289 et suiv.; *Guiffrey-Marcel*, Invent. gén. des dessins du Louvre, IV, 1909, p. 11; *Brune*, Dict. des Artistes de la Franche-Comté, 1912; *Tacchi-Venturi*, L'Arte, 1910, p. 216 et suiv.; *Thieme-Becker*, 1912, t. VII, p. 592; *Blondeau*, « L'œuvre de J. Courtois, dit le Bourguignon des batailles », R. S. B. R. Départements, 1914, p. 114-155.

24. Combat de cavalerie.

Sur le devant, un homme portant une cuirasse renversé avec son cheval; auprès de lui, un cavalier tombant en arrière,

frappé par un coup de feu qu'il reçoit à bout portant. Plus loin, dans la plaine, se déroule une grande bataille. A droite, un château-fort sur une haute montagne.

Toile. H. 0,56; L. 0,80.

Non signé.

Provient d'une collection d'émigré, probablement celle de Quentin Crawford.

BIBLIOGRAPHIE. *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée du Louvre, 1855, n° 134; *Weisbach*, p. 127, fig. 45.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

DERUET OU DES RUETS (CLAUDE).

Né à Nancy, en 1588; mort dans cette ville en 1660. D'une famille d'origine champenoise, reconnue d'ancienne noblesse et dont le nom s'écrivait des Ruets. Élève de Claude Israël Henriot de Chalons, il fut condisciple de Callot et de Bellange. Il fit le voyage d'Italie avant 1618-1621, où il travailla chez Tempesta, Stradanus et peut-être le Cavalier d'Arpin. Revenu à Nancy en 1621, il devint le peintre favori du duc Henri II. Protégé du prince de Phalzbourg (Louis de Lorraine), il exécuta en 1626 les peintures de l'église de Carmes (détruite). Il se fit aider dans ses travaux par Claude Lorrain, alors de passage à Nancy. En 1627, il dirigea avec Callot le décor du fameux carrousel donné à Nancy par le duc Charles III. Le Musée du Louvre vient de recevoir le don (par M. Georges Wildenstein) d'un dessin se rapportant à ce carrousel. Il se rendit à Paris, où il plut à Louis XIII, qui, le 11 juillet 1634, en fit un portrait au crayon, un de ces dessins dont la méticuleuse confection amusait le monarque. Il fut nommé chevalier de l'Ordre de Saint Michel et compta le cardinal de Richelieu parmi ses clients.

Ses tableaux, assez rares, sont peu variés. Son art se ressent de sa formation dans le milieu florentin où les Flamands lui ont donné un certain réalisme dans les sujets de chasses et de paysages, alors que les graveurs autour de Parigi,

de Cantagallina et de Callot lui ont légué le goût des mascarades, des fêtes, des carrousels et des triomphes. Le mélange de cet élément de fantaisie avec une naïveté de chroniqueur fait le charme particulier de Deruet. Présentant toujours des sujets de genre et d'histoire sous une forme allégorique, même lorsqu'il peint le portrait (Musée de Strasbourg, signé), il fait preuve d'un esprit bucolique qui annonce curieusement la conception du portrait mythologique des Beaubrun et de Mignard.

Bibliographie. *Mariette*, Abecedario; *E. Meaume*, Recherches sur la vie et l'œuvre de Deruet, Nancy, 1853; *Chennevières*, II, p. 265-340; cité par *Lemonnier* dans André Michel; *Robert Dumesnil; Le Blanc; Dussieux*, Artistes français à l'étranger, 1876, p. 465; *L. Gonse*, Les Chefs-d'Œuvre des Musées de France, 1900; *Mireur*, Dict. des Ventes; *Nouv. arch. de l'Art franç.*, 1887, p. 118; *Journal de la Soc. d'arch. Lorraine*, 1892; *Inv. des Richesses d'art*, Prov. mon. civ., I, p. 80-83; mon. rel., I, 306; *Noël*, Cat. des coll. lorraines, 1850-1851, n° 5519-21; *Clément de Ris*, Musées de Province, 1872; *R. S. B. A. Departements*, IX, p. 28, 127, 128; X, p. 40, 301, 307; XIII, p. 517, 521, 522; XVI, p. 587; XX, p. 741; Étude par *A. Jacquot*, XVIII, p. 11, 60, 763-943; XXI, p. 38, 803, 806, 808, 809; XXIII, p. 431-434, 565; XXIV, p. 350; XXVII, p. 641, 642, 666, 667; XXVIII, 54 (arm.), 595, 596; XXIX, 496; *Thieme-Becker*, T. IX (1913), p. 101; *Weisbach*, p. 92, 303, 304.

25. L'air ou la chasse de la duchesse de Lorraine.

« De nombreuses jeunes femmes, en riches costumes, sont groupées autour de la princesse et montées sur des genêts d'Espagne dont la crinière et la queue tombent jusqu'à terre. Sur le devant, des chiens poursuivent des lapins qui se sont fourvoyés. Une des écuyères tombée de sa monture, le faucon sur le poing, se débat au milieu de l'hilarité générale. Les lointains boisés et égayés par des avenues et des châteaux à tourelles, nous montrent d'autres groupes de femmes courant, à fond de train, dans la campagne, en sui-

vant la chasse, ou en venant se joindre au groupe principal. A gauche, à travers des touffes d'arbres, passe un char de parade fermé, traîné par deux chevaux blancs et conduit par un cocher. » (*Eudoxe Marcille,* Cat. du Musée d'Orléans, 1876, n. 85.)

C'est une réplique (avec de légères variantes) de « l'Air » du Musée d'Orléans qui provient du château de Richelieu. Voici les réflexions que ce dernier tableau inspira à *Vignier* (Le Chasteau de Richelieu ou l'Histoire des dieux et des héros de l'antiquité avec les reflexions morales, 1 vol., in-12, Saumur, 1676, puis 1681 et 1684, p. 76) :

« Avec des plaisirs innocents,
On tâche d'adoucir des ennuis bien pressants.
La princesse Nicole, indignement traitée,
A chasser prenait ses ébats,
Pendant que son époux, comme un nouveau Prothée,
S'amusait à fourber femmes et potentas. »

Toile. H. 1,10; L. 2,59.

Non signé.

Coll. du Marquis de Pommereux, château de Baronville. Le tableau d'Orléans a fait partie d'une série des Quatre Éléments commandée en 1641 par le Cardinal de Richelieu pour décorer la chambre de la Reine au château de Richelieu en Poitou. Les trois autres tableaux se trouvent également au Musée d'Orléans, où ils entrèrent le 15 novembre 1824 comme don de M. Plité-Grenet.

La série de ces quatre tableaux révèle les différentes influences italiennes et flamandes subies par Claude Deruet dans sa jeunesse à Florence : « la Terre » montre cet étrange mélange d'éléments allégoriques et réalistes (on y voit de nombreux portraits et, dans le fond, le Château Neuf de Saint-Germain-en-Laye), « le Feu » est une représentation d'un carrousel et s'inspire directement d'une composition de Paris Bordone, conservée dans la réserve du Musée de Vienne; « l'Air » enfin montre le minutieux réalisme flamand du paysage dans le

goût de Pieter Muller dit il Tempesta, qui lui-même se souvient de Paul Bril.

BIBL. ET REPR. *Eudoxe Marcille*, Cat. du Musée d'Orléans, 1876, n° 85; *Gonse*, p. 264; *Cat. du Musée de Chartres*, 1931, n° 57 (sous la désignation « Chasse d'Anne d'Autriche »).

AU MUSÉE DE CHARTRES.

DUGHET
(GASPARD, DIT LE GUASPRE POUSSIN).

Né à Rome, mai 1613, mort dans la même ville le 25 mai 1675. Fils de Jacques Dughet, Parisien établi à Rome, dont Poussin avait épousé la fille. Élève de son beau-frère. Après trois ans d'études sous sa direction et après un voyage à Milan, Naples, Pérouse et Florence, il revint à Rome, où il subit l'influence de Claude Lorrain. Ayant l'exécution facile, il a laissé un grand nombre d'ouvrages. Mais souvent sous son nom sont cachées des peintures de ses imitateurs italiens et flamands (p. ex. Francisque Millet), car il a exercé une grande influence. L'ordonnance de ses paysages est classique, dans le goût du Poussin. En comparaison avec son illustre maître il manque de grandiose. Poussin dans ses dessins fait preuve d'une vision très vive et très sensible de la nature, mais dans ses peintures il soumet la première impression au style d'ensemble. La sensibilité du Guaspre déborde les cadres de la formule classique et le conduit souvent vers une interprétation de la nature presque directe, où celle-ci garde toute son immense et chaotique richesse (n° 27).

BIBLIOGRAPHIE. *Baldinucci* 1681-1728, éd. de 1845-47, t. V, p. 300-304; *Pascoli*, 1736, t. I, p. 57-63; *Robert Dumesnil*, I, p. 124 et suiv.; *Dussieux*, Artistes français à l'étranger, 1876; cité dans *André Michel*, VI, I; mentionné par *Chennevières*, I; *G. Lanoë et T. Brice*, Hist. de l'Éc. Fr. du paysage, 1901, p. 44; *Gerstenberg*, Die ideale Landschaftsmalerei, 1933; *E. Magne*, Nic. Poussin, 1928; *Thieme-Becker*, T. XXVII (1933), p. 321; *Weisbach*, p. 292, 332 et suiv.

26. Paysage : tivoli.

Vue des cascatelles de Tivoli. Un profond ravin où l'eau tombe tumultueusement. En haut et à droite, des ruines.

Toile. H. 0,97 ; L. 0,73.
Non signé.
Coll. Spiridon ; acquis en 1926.
Exp. des Achats du Musée du Louvre et des dons des Amis du Louvre. Musée de l'Orangerie, 1933, n° 88.
Pendant d'un paysage, inspiré probablement par les environs de Tivoli et conservé au Musée du Louvre.

La composition sans coulisses latérales qui servent de repoussoir aux plans éloignés est rare chez Dughet. Grâce à cette mise en page sans artifice le paysage apparaît comme une simple découpure de la nature, où l'artiste enregistre avec un soin ardent les notations détaillées et très réalistes. Cette véracité fait presque penser à Courbet.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

27. Paysage.

Au premier plan un sentier tracé à travers les bois. A droite, près d'un grand arbre, un berger est assis dans l'herbe. Au fond, au pied d'une colline boisée, des paysannes lavent le linge dans un bassin ; l'une d'elles s'éloigne, maintenant de la main un panier rempli de linge et posé sur sa tête.

Toile. H. 0,28 ; L. 0,42.
Non signé.
Collection Maurice Magnin, à Paris.

Étude pour une composition que Dughet a traitée avec quelques variantes (deux arbres à droite, une femme au premier plan, pas de lavandières au fond) dans un tableau un peu plus grand conservé au Musée de Chantilly (n° 78 du cat. de 1899).

AU MUSÉE MAGNIN, DIJON.

FAUCHIER (LAURENT).

Né à Aix-en-Provence en mars 1643, mort dans cette ville le 25 mars 1672. Peintre de portraits. Fils de Balthazar Fauchier, orfèvre, apprenti de 1657 à 1664 chez un peintre aixois du nom de Bernardin Mimault. Il a fait un voyage de quelques mois à Paris, entre 1667 et 1668. Revenu à Aix, il y connut un grand succès. En 1671 le Parlement lui commanda soixante-six portraits « des présidents, conseillers et gens du roi ». Sa mort prématurée ne lui permit d'en exécuter qu'une douzaine. Son principal élève fut François Puget, fils de l'illustre sculpteur.

Aucun des portraits de Fauchier n'est signé. Mais dans plusieurs musées de province et dans les collections particulières la tradition lui attribue tout un groupe des peintures qui sont certainement d'une même main et autour desquels il est facile de réunir des tableaux semblables. Car rarement on a vu un artiste changeant aussi peu ses procédés et sa conception générale. Ses portraits sont invariablement en buste, sans mains; la gamme roide employée pour le vêtement y rehausse presque toujours la teinte chaude des chairs; les fonds sont neutres; les yeux sombres et grand ouverts, à la pupille fixe, ont toujours ce regard velouté, cette expression d'inquiétude mélancolique, qui font de tous les modèles de Fauchier une seule famille.

Quelle fut la véritable formation de Fauchier ? Il est évident que les peintres locaux n'ont pas pu lui donner sa virtuosité technique (où l'on sent une influence italienne, sans qu'on la puisse préciser). Ses origines méridionales comptent incontestablement: on devine je ne sais quel souvenir atténué de la manière caravagesque provençale dans son clair-obscur, dans l'évocation nette des volumes, qui sont lisses et pleins. La vieille tradition qui raconte que Fauchier passait des journées entières devant les peintures de Finsonius, cet ancêtre du caravagisme dans la région, contient sans doute une bonne part de l'explication et l'on s'en persuade dès qu'on compare les œuvres de Fauchier avec une peinture comme le portrait de Finsonius par lui-même au Musée Magnin à Dijon. Ces rudes exemples ne pouvaient cependant pas engendrer un art aussi élégant. Bien qu'il eût passé peu de temps à Paris, Fauchier a dû subir dans la capitale le prestige de Mignard: on le constate dans sa

volonté d'embellir les personnages et de les ramener à un type qui est voisin de celui de Mignard (voir p. ex. le célèbre portrait de Marie Mancini à Berlin). Mais il manquait de la fine psychologie du maître et ce ne fut pas souvent, peut-être dans les cas où le modèle correspondait intimement à son type favori, qu'il réussissait à exprimer sa vie intérieure. Alors le regard de grands yeux sombres dit beaucoup et couronne véritablement la belle harmonie des traits que le peintre a découverte dans son modèle (p. ex. le portrait de Nantes, n° 31 ou celui de Bruxelles, n° 32). Les défauts de Fauchier sont rachetés par son admirable métier, simple, large et savoureux pour les vêtements, serré et lisse pour les chairs. On sent un peintre de race pour qui les jeux et les aspects de la matière sont une source de volupté visuelle et engendrent une poésie purement plastique, qui se passe, ou peu s'en faut, du secours des sentiments. Sa mise en page et sa manière de présenter le personnage sont tellement simples, son désir de décrire les détails (tout au moins ceux du costume) est tellement franc qu'on n'hésite pas à le compter parmi les réalistes, tout en se rendant compte qu'il frise déjà la conception flatteuse et facile du portrait.

Bibliographie. *Monville*, La Vie de Pierre Mignard, Paris, 1730 et Amsterdam 1731; *Füssli*, Künstler-Lexikon, 1779, 2e partie 1806, I; *Chennevières-Pointel*, Recherches sur les Peintres provinciaux, 1847, I, p. 36; *J. B. F. Porte*, Mémoires de l'Ac. d'Aix, VI (1845), p. 171, 199; *Parrocel*, Annales de la Peinture, 1862, p. 180 et suiv.; Gaz. des B. A., IV, p. 27; V, p. 131; XI, p. 439-440; *Numa Coste*, R. S. B. A. Départ., XXIII (1899), p. 222-233; XXVIII, 1904, p. 167; *P. Bonnefon*, Un portrait de Mme de Grignan, Gaz. des B. A., 1906, II, p. 137-144, 163; *L. Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France (La Peinture), 1900, p. 186, 219, 242; Cat. du Musée de Nantes, p. 233/4; *Thieme-Becker*, XI, p. 294.

28. Portrait présumé de la princesse Farnèse.

Vue en buste, de face, les longues boucles brunes encadrant le visage, elle est vêtue d'une robe claire, largement décolletée et somptueusement brodée.

Toile. H. 0,69; L. 0,52.

Non signé.

On lit au dos de la toile : *Subritia Filia Augustini Chisii Principis Farnesi aet*ᵃ *suae ann : XV an. D*ⁱ *MDCLXXVIII. Opus Fe*ⁱ *Voet Fla*ˢ.

Collection Layé.

L'inscription, qui est ancienne, date ce tableau de 1678; dans ce cas, il ne serait pas l'œuvre de Fauchier mort en 1672. Mais il est permis de ne pas en tenir compte car elle attribue la peinture à « Vouet le Flamand » ce qui prouve que l'auteur de l'inscription était très mal informé.
L'attribution à Laurent Fauchier, que nous proposons, s'appuie sur la comparaison avec deux portraits de femmes de cet artiste au Musée de Nantes, avec lesquels cette peinture présente une identité évidente de style et de facture.

Bibl. et repr. *Catalogue des tableaux du Musée de Chartres*, 1882, n° 280; *Catalogue des tableaux du Musée de Chartres*, 1931, n° 241 (« auteur inconnu »).

AU MUSÉE DE CHARTRES.

29. Portrait d'une dame.

Vue en buste, elle est vêtue d'un corsage noir à manches de dentelle blanche, décolleté et orné d'une bande de dentelle de Venise; elle porte un collier d'un rang de perles au cou, des pendeloques ornées de perles aux oreilles et des ferrets de brillants dans les cheveux. Fond neutre.

Toile. H. 0,74; L. 0,63.

Non signé.

Collection Cacault; acquis en 1810 par la ville de Nantes.

Bibl. et repr. *Clément de Ris*, Musées de province, 1872, p. 325; *Marcel Nicolle*, Catalogue du Musée de Nantes, 1913, n° 619.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

30. PORTRAIT PRÉSUMÉ DU PRINCE MARIO PICCOLOMINI.

Vu en buste, légèrement tourné de trois-quarts à gauche, la chevelure abondante, en boucles, tombant sur les épaules, la collerette de dentelle en point de Venise, l'habit richement brodé.

Toile. H. 0,75; L. 0,60.
Non signé.
Collection Fourché.
On lit au dos de la toile : MARIO DI GIO BATT^a PICCOL^ni 1675 D^o 124.

La date ne s'accorde pas avec celle de la mort de Fauchier, mais il est permis de ne pas tenir compte de cette inscription, une de celles que l'on mettait sans souci d'exactitude sur les portraits de famille.
Attribué au Musée Fourché à Pierre Mignard, ce tableau fut restitué à Fauchier par *Marcel Nicolle* (*loc. cit.*) ; il est évidemment de la même main que les portraits de Fauchier de Nantes (n° 29) et de Chartres (n° 28).

BIBL. ET REPR. *Marcel Nicolle*, Catalogue du Musée de Nantes, 1913, n° 619.

AU MUSÉE FOURCHÉ, ORLÉANS.

31. PORTRAIT D'UN JEUNE SEIGNEUR.

En buste, légèrement tourné de trois-quarts à droite. Les cheveux tombant librement sur les épaules encadrent son visage oblong aux yeux grands ouverts, à la fine moustache. Il est vêtu d'un costume de satin noir, aux manches à crevées, orné d'une collerette de dentelle en point de Venise.

Toile. H. 0,72; L. 0,60.
Non signé.
Collection Cacault; acquis par la ville de Nantes en 1810.
1^re Exposition des chefs-d'œuvre des Musées de Province, Orangerie, 1931, n° 14.

L'attribution de ce tableau est traditionnelle, mais la facture et le style concordent parfaitement avec ceux des autres portraits donnés d'habitude à Laurent Fauchier.

BIBL. ET REPR. *Marcel Nicolle*, Cat. du Musée de Nantes, 1913, n° 617; *L. Gonse*, p. 242; *Marcel Nicolle*, Le Musée de Nantes, coll. Memeranda, Laurens, 1926, repr. p. 41; *Paul Vitry*, Bulletin des Musées de France, avril 1931, p. 66, repr. p. 62.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

32. PORTRAIT DE JEUNE HOMME.

A mi-corps, légèrement tourné de trois quarts à droite. Ses cheveux sombres tombent librement sur son costume brodé et orné de dentelle en point de Venise.

Toile. H. 0,730; L. 0,605.

Non signé.

Coll. Bruls, Rome; acquis de lui en 1862 par le Musée de Bruxelles.

Ce remarquable portrait est resté sans paternité. Nous n'hésitons pas à le donner à Laurent Fauchier, tellement évidente est la parenté de la facture, de la mise en page, de la couleur et du type auquel cet artiste ramenait tous ses modèles. La comparaison avec les tableaux de Fauchier figurant dans l'expression, et en particulier avec le portrait d'homme du Musée de Nantes (n° 31) en donne la conviction immédiate.

BIBL. ET REPR. *Ed. Fétis*, Cat. descriptif et historique de tableaux anciens Musées royaux de Peinture et de Sculpture de Belgique, Bruxelles, 1889, n° 520 (comme Inconnu de l'éc. française du XVII[e] s.); *A. J. Wauters*, Catalogue historique et descriptif de tableaux anciens au Musée de Bruxelles, Bruxelles 1906, n° 644 (comme Anonyme de l'éc. française du XVII[e] s.); *Fierens-Gevaert* et *Arthur Laes*, Catalogue de la Peinture ancienne, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1927, n° 644 (comme École française XVII[e] s.).

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

FRANÇOIS (GUY).

Né au Puy-en-Velay avant le 20 novembre 1580, mort dans la même ville entre le 5 octobre 1650 (date de son testament fait au Puy) et le 12 décembre 1650 (date de l'acte de mariage du fils du peintre, Jean-II François, où l'on parle du « feu sieur Guy François »). Les catalogues du Musée de Toulouse et *Em. Jolibois* (*loc. cit.*) l'appellent par erreur François Guy. Anciennement on l'appelait « Le Grand François » ou Du Puy ou Dupuis d'Auvergne. Il a fait le voyage d'Italie d'où il revient en 1613 (*Cf.* E. Gautheron, *loc. cit.*). Par conséquent ce n'est pas lui qui a étudié, à Rome sous Simon Vouet, comme le dit Félibien, mais plutôt son frère jumeau Jean I François, car Vouet ne vint à Rome qu'en 1614.

Guy François se montre profondément épris de l'art caravagesque dans ses différentes nuances : celle du jeune Guide, celle du jeune Ribéra. Certains des tableaux qu'on lui attribue montrent des rapports avec Stanzioni, d'autres un esprit assez voisin de la jeunesse de Velasquez (p. ex. Saint-Mathieu de la coll. Gavotti à Rome. *Cf.* R. Longhi, *loc. cit.*), mais ces analogies paraissent résulter des recherches parallèles et non pas des influences directes venant de ces artistes. Avec le temps François voua au Guide une adoration sans bornes et signait certaines de ses œuvres « Guido Reni Auniciensis » ou Guido Francesco. Il se maria au Puy en 1615. Il fut probablement le peintre attitré des Jésuites. Entre 1620-1627 il séjourna à Toulouse, puis au Puy où il ouvrit un atelier très suivi. En 1630 on le trouve à Riom, trois ans plus tard à Montpellier. En 1638 il fut nommé consul de la ville du Puy. Il laissa un fils et un gendre, peintres comme lui.

Les tableaux signés de Guy François montrent une évolution considérable du clair obscur caravagesque vers un modelé plus fondu et blond des Bolonais et notamment du Guide.

Je remercie vivement *M. Emile Gautheron*, qui a bien voulu corriger les dates de la vie de Guy François, en rectifiant ainsi les erreurs typographiques qui se sont glissées dans son livre sur les « Peintres et les Sculpteurs du Velay ».

Bibliographie. *Dupuy Dugrez*, Traité de la peinture, 1699, p. 218 ; *Felibien*, Entretiens, 1688, II, p. 188 ; *Em. Jolibois*, L'Histoire des Beaux-Arts de Toulouse, R. S. B. A., Dep^{t}, 1879, p. 56 ; *Em. Montégut*, En Bourbonnais et en Forez,

1881, p. 161; *P. Mantz*, G. B. A. 1887, p. 113; *L. Charvet*, R. S. B. A. Dep., XVIII, p. 146; *Léon Giron*, R. S. B. A. Dep. XXI, p. 546-555; *Inv. des Richesses d'Art de la France*, Prov. Mon. civ. VIII; *Paul Le Blanc*, Les François peintres du Puy, Caen, 1905; *Thieme-Becker*, T. XII (1916), p. 390; *E. Gautheron*, Peintres et Sculpteurs du Velay, 1927, p. 35-85; *Roberto Longhi*, Vita artistica, 1926; *Roberto Longhi*, Precisioni nelle Gallerie Italiane G. Gal. Borghese, 1928, p. 18-22; *Guiffrey et Marcel*, Inv. des dessins du Louvre, éc. franç. V, 1910, p. 83.

33. La purification.

« Entre deux acolytes drapés de rouge qui portent des cierges allumés, le grand-prêtre, debout, de profil à droite, portant une longue barbe, une étoffe jaunâtre sur la tête, une robe grise et une ceinture jaune, accueille, sur les marches du Temple, la Vierge qui lui présente, dans ses langes, le nouveau-né. Elle s'agenouille, nu-tête, en robe rouge et manteau bleu; derrière elle, une femme debout, en robe brune et cape de laine blanche, apporte deux colombes; dans le demi-jour, on entrevoit Saint Joseph, barbu, le chapeau à la main. A gauche, sur le premier plan, la prophétesse Anne, à genoux, en robe bistre, une cape blanche sur la tête, joint les mains avec une expression d'ardente piété. Fond sombre ». (*Roschach, loc. cit.*)

Toile. H. 1,98; L. 1,59.
Non signé.
Église des Chartreux de Toulouse (Saint-Pierre); cédé au Musée par le marbrier Julia le 1er ventôse an IX.

L'attribution de ce tableau à Guy François ne repose pas uniquement sur la mention de Dupuy-Dugrez (*loc. cit.*) qui le désigne comme une « Circoncision de la main de Guide François ». Elle est basée avant tout sur une analogie extrêmement frappante entre ce tableau et la « Présentation au temple » de l'église de Tournon, signée « Guido Francesco Aniciensis » : on y voit les mêmes modèles qui ont posé pour les personnages

principaux, le même éclairage, un modelé des chairs et un dessin des plis identiques, une composition d'un esprit strictement voisin. Les deux peintures furent très probablement exécutées à des dates rapprochées, c'est-à-dire vers 1645-50.
Une certaine grâce molle dans les types des jeunes femmes annonçent dans cette peinture l'esprit du XVIII[e] siècle français — la figure de femme à droite fait presque penser aux paysannes russes de Leprince.

BIBL. ET REPR. *Dupuy-Dugrez*, Traité sur la peinture, 1699, p. 218; *Roschach*, Cat. du Musée de Toulouse, Inv. des Richesses d'art de la France, T. VIII, 1908, n° 115 (attribué à Guy, Jean-François, déformation fantaisiste où le prénom est devenu le nom de famille de l'artiste); *Émile Gautheron*, Peintres et Sculpteurs du Velay, 1927, p. 35-85. (cet auteur a contesté l'attribution traditionnelle à Guy François sans le comparer au tableau de Tournon, mais après avoir étudié le présent tableau à l'Exposition il s'est rallié à notre opinion).

— *AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.*

GELLÉE (CLAUDE, DIT LE LORRAIN).

Né à Chamagne (diocèse de Toul) 1600, mort à Rome en 1682. Vient tout jeune à Rome, puis passe deux ans à Naples, se fixe ensuite à Rome, d'où il ne s'absente que de 1625 à 1627 pour aller à Venise, en Bavière et en Lorraine. Nous ne rappellons de la vie du peintre célèbre que sa formation italienne. Elève d'Agostino Tassi, il hérite par lui de l'esprit du réalisme bucolique inauguré par Elsheimer. Mais dès ses débuts, suivant son instinct et exprimant certaines tendances confuses de sa génération, il remplace l'éclairage caravagesque que ce maître appliquait au paysage par une lumière diffuse et dominatrice, il abandonne le mystère de l'ombre pour le mystère de la clarté. Avec le temps la conception classique pétrit son paysage. Mais à aucun moment de son évolution Claude Lorrain n'a renoncé à l'interprétation de la nature véridique et directe. Elle est sensible dans l'effet final de ses visions antiques les plus irréelles. Et toutes les fois que la composition classique n'agit plus, le caractère réaliste éclate véritablement : lorsque nous nous trouvons en présence d'un fragment d'une de ses toiles ou devant l'un de ses rares tableaux sans coulisses

latérales et avec peu de plans, son paysage n'est plus qu'une simple découpure de la nature. Au fond, il n'existe point de tableaux de Claude qui ne soient pas réalistes dans le sens de la vérité intime et lyrique qu'un artiste peut toujours découvrir dans les aspects de la nature. Seulement, en vrai classique français, il ne choisissait que ceux de ces aspects qui correspondaient à son idéal.

Bibliographie. Antérieure à 1920 dans Thieme-Becker, t. XIII, p. 366-371 (article par W. Friedländer); *Elie Faure*, Amour de l'Art, 1920, p. 6-9; *Kurt Gerstenberg*, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1923, p. 283-290; *Camille Gronkowski*, Renaissance de l'art franç., 1925, p. 55-61; *J. G. Goulinat*, L'Art Vivant, 1925, p. 28-29; *André Blum*, L'Art Vivant, 1926, p. 907; *Maurice Barrès*, L'Art Vivant, 1926, p. 761-765; *Arthur M. Hind*, Burlington Mag., 1926, p. 191-196; *Raymond Bouyer*, Bull. de l'Art, 1927, p. 6-7; *Serge Ernst*, Gaz. des B. A., 1929, II, p. 243-255; *H. Weizsäcker*, Zeitschrift für bildende Kunst, 1930-31, p. 25-31; *Kurt Gerstenberg*, Old Master's Drawings, t. VI, 1931, p. 1-3; *Tancred Borenius*, Studio, 1931, II, p. 98-115; *Weisbach*, p. 6, 60, 61, 292, 296, 302 et suiv., 321, 324, 328, 329, 336, 340, 344.

34. Paysage.

Une prairie dans la campagne romaine avec un bosquet d'arbres. Un pâtre, qui surveille un troupeau de moutons, joue du flageolet.

Cuivre, forme circulaire. Diam. 0,23.

Non signé.

Au dos du tableau se trouvait une ancienne inscription indiquant qu'il provenait du Cabinet de Firmian, et un reçu de Claude Lorrain daté de 1637, où il était question d'un pendant que l'artiste aurait promis de peindre.

Dans cette œuvre qui n'est pas éloignée de la jeunesse du peintre on remarque encore des rapports avec l'art d'Agostino

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right-hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright of the original edition: Editions des musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Tassi, mais la simplicité du paysage et la qualité de la lumière sont très personnelles.

A M. ROBERTO LONGHI, ROME.

35. LA DANSE AU BORD DE L'EAU.

Une rivière passe au pied d'un bosquet d'arbres et d'un vieux moulin à eau. Sur le rivage opposé, qui forme le premier plan du tableau, sont réunis plusieurs paysans. L'un d'eux joue de la cornemuse, tandis que les autres regardent un couple qui danse. Près d'eux un troupeau de vaches et de chèvres. A droite, dans le fond, on aperçoit une ferme sur une colline sous un ciel rosé par un soleil couchant.

Toile. H. 0,74; L. 0,90.

Non signé.

Coll. J. Barnard, Londres 1754; coll. du Dr Mead; coll. du Viscount Scarsdale of Hodelston, 1930.

Art Treasures Exhibition, Manchester 1857, n° 854; Exposition de Leeds, 1868, n° 388; Exp. *Les Artistes français en Italie*, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 1934 (hors catalogue).

Gravé par Claude Lorrain lui-même sous le titre : « La Danse au bord de l'eau ».

BIBL. ET REPR. *Charles Blanc*, Histoire des Peintres, etc., t. I. Cl. Lorrain, p. 7 (gravure).

A M. JULES FÉRAL, PARIS.

36. LA FUITE EN ÉGYPTE.

Au premier plan, à gauche, la Vierge montée sur un âne et suivie par Saint Joseph, passe au bord d'un lac envi-

ronné de collines. Les pentes sont boisées, couvertes d'une verdure épaisse. Le ciel se colore des lueurs rouges.

Cuivre. H. 0,40; L. 0,52.
Signé sur le petit pont : *Claudio in f. Roma 1647.*
Provient du Palais Sciarra à Rome.
Exp. du paysage français de Poussin à Corot, Petit Palais, 1925.
Les personnages par Filippo Lauri?

BIBL. ET REPR. *Jacob Burckhardt*, Der Cicerone, 1re éd., p. 1054.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, STRASBOURG.

37. LE CAMPO VACCINO À ROME.

Au premier plan, des paysans, des badauds et des personnages de qualité qui contemplent les monuments du Forum romain. Sur la vaste place des groupes de commerçants et de paysans discutant près des ballots de marchandises.
« On l'appelle de nos jours le Campo Vaccino », nous apprend un petit guide de Rome de 1615, « parce qu'il s'y tient le marché aux bœufs et aux autres animaux ». La vue est prise vers 1660. Elle n'a pas dû changer beaucoup vers 1740, au moment de la description qu'en donne le Président de Brosses : « Tout ce grand espace depuis le Capitole jusqu'à l'arc de Tite, formant autrefois le Forum romanum, aujourd'hui Campo Vaccino, n'est plein que de restes des plus beaux bâtiments antiques, les uns par terre, les autres debout, mais qui seront bientôt par terre... L'arc de Sévère est enterré presque jusqu'à la corniche de la grande porte du milieu et à peu près jusqu'au sommet du cintre de deux petites portes de deux côtés, où l'on ne passe plus du tout... Du reste, tout ceci est fort confus et mal entretenu; la place même est un vrai désordre, une vraie ruine. »

4

L'artiste en peignant s'était placé entre l'arc de Septime Sévère, à demi-enterré, que nous avons à gauche, et le temple de Saturne, dont les hautes colonnes apparaissent à droite. On aperçoit, à gauche, les restes du temple d'Antonin et de Faustin, et ceux du temple de la Paix; à droite, les trois colonnes de Jupiter Stator et les ruines du palais des Empereurs; dans le fond, la masse confuse du Colisée et de l'arc de Titus.

Toile. H. 0,56; L. 0,72.
Non signé.
Ce tableau, dont on attribue les personnages à Jean Miel, fut exécuté pour M. de Béthune, ambassadeur à Rome (cf. *Liber Veritalis*, n° 10); il passa ensuite dans le cabinet de la comtesse de Verrue; collection Gaignat (vente en 1768); collection Blondel de Gagny (vente en 1779); collection de Poullain (vente en 1780); collection du duc de Brissac; Musée Napoléon.
Pendant de la « Vue d'un port » du Musée du Louvre (n° 310 du catal. de 1924).

BIBL. ET REPR. Gravé par *Bovinet* dans le Musée français; à l'eau forte, par *Claude Lorrain* lui-même, mais dans le sens inverse; gravé dans le *Cabinet Poullain; Filhol*, t. 6, pl. 430; *Frédéric Villot*, Notice des tableaux du Musée du Louvre, 1855, n° 220; *Pierre Marcel* et *Charles Terrasse*, la Peinture au Musée du Louvre, Ec. française XVII^e *siècle*, Ed. de l'Illustration, p. 58, pl. 64.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

GOBIN (MICHEL).

On ne sait rien sur ce peintre en dehors de ce que nous apprennent quelques tableaux du Musée d'Orléans, signés de ce nom et invariablement datés de 1681. On rencontre dans la région des natures mortes pouvant être de la même main, mais elles n'apportent aucun renseignement nouveau. Il a vécu probablement à Orléans et il a peint des portraits (celui de Robert Pothier fut détruit en 1874 par un incendie), des sujets de genre (à signification allégorique) dans la manière carava-

gesque (Un Chantre, Musée d'Orléans, signé et daté 1681, hors catalogue) et des natures mortes. Ce fut un des derniers représentants provinciaux de la manière sombre en France (en dehors de la Provence où elle devait encore séduire Antoine Rivalz). Ses natures mortes rappellent celles de Belin de Fontenay. Mais elles ne sont pas encore purement décoratives, les objets, assez maladroitement placés, y sont vus pour eux-mêmes. Il semble qu'au lieu de frapper par l'arrangement de l'ensemble, l'artiste cherche à fasciner par le luxe de différentes matières baignant dans une dense lumière caravagesque, dont le propre est d'isoler les objets et comme d'obliger notre attention à se concentrer sur chacun d'eux.

BIBL. ET REPR. *Inventaire des Richesses d'art de la France*, Prov. mon. civils, I; *Thieme-Becker*, XIV, 1921, p. 282.

38. NATURE MORTE.

Sur une console en pierre, ornée de bas-reliefs, un bassin richement ciselé est appuyé contre un coussin rouge, derrière lequel on aperçoit un haut vase. La console est recouverte en partie d'un tapis bleu à frange d'or; une somptueuse aiguière d'argent, un autre vase d'orfèvrerie plus petit et une corbeille de fleurs y sont posés.

Toile. H. 0,89; L. 1,17.

Signé et daté en bas, à droite, sur la console : *M. Gobin 1681.*

Donné par M. Barbot-Duplessis au Musée d'Orléans.

Le Musée d'Orléans conserve une autre nature morte du même artiste.

BIBL. ET REPR. *Eudoxe Marcille*, cat. du Musée d'Orléans, 1876, n° 160.

AU MUSÉE D'ORLÉANS.

JOUVENET (JEAN III).

Né à Rouen en 1644, mort le 5 avril 1717. Membre d'une famille où les peintres abondaient, il vient à Paris à l'âge de 17 ans et y étudie à l'Académie sous Le Brun. Bientôt s'ouvre devant lui une des carrières de peintre les plus riches que le

XVII[e] siècle ait connus. Il a joué un rôle très important comme représentant de la nouvelle vague de naturalisme qui apparaissait à la fin du siècle, comme réaction contre l'art académique. Ou plutôt, loin de réagir contre un milieu qui était le sien, il exaltait certaines tendances latentes de la doctrine officielle qui n'oubliait jamais de désigner l'étude de la nature comme l'une des sources principales de l'art de peindre. A côté des Carrache, qu'il ne connaissait d'ailleurs qu'indirectement par les gravures et par Le Brun, il a pris pour modèle Rubens. Ce choix est significatif de ses instincts. Il mettait une véritable passion dans l'observation stricte de la nature : on rapporte qu'avant de peindre la « Pêche miraculeuse » du Louvre, il est allé à Dieppe, dédaignant les rigueurs de l'hiver, pour y étudier des coquillages, des poissons, des crustacés. Son profond et sincère sentiment religieux et sa tendance vers la simplicité l'apparentent aux artistes de la première moitié du siècle. « La messe de l'abbé Delaporte à Notre-Dame » (Louvre) a quelque chose de l'esprit de Le Sueur, mais cette candeur reçoit une force nouvelle au milieu d'un décor familièrement réaliste. Tout son art révèle une synthèse personnelle de la doctrine académique et du sens alors moderne de la vie palpitante. Aussi ce classique excellait-il dans les portraits qui comptent parmi les plus puissants et les plus véridiques du siècle.

BIBLIOGRAPHIE. *L. Dussieux*, Mém. inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Acad. Royale, II (1854), p. 23-32 ; *Dezallier d'Argenville*, Abrégé des plus fameux peintres, etc., IV, 1762, p. 203-218 ; *Abbé de Fontenai*, Dict. d'artistes, ets., 1776, I, p. 746 et suiv. ; *Biogr. universelle anc. et mod.*, Paris, Michaud, XXII, 1818 ; *Ch. L. Fr. Lecarpentier*, Essai hist. sur Jouvenet peintre, Rouen an XII (1804) ; *J. Houël*, J. Jouvenet et sa maison natale, Rouen, 1836 ; *F. N. Leroy*, Hist. de Jouvenet, Rouen et Paris, 1860 ; *Charles Blanc*, Hist. des Peintres de toutes les écoles, Ec. Fr. I, 1865 ; *A. Jal*, Dict. crit de Biogr. et d'Hist., 1872 ; *H. Herluison*, Actes d'état civil d'art fr., 1873 ; *Belier-Auvray*, Dict. gén. des artistes de l'éc. fr., etc., I, 1882 ; *J. Guiffrey*, Comptes des Bâtiments du roi, 1881-1901, I-V ; *Montaiglon*, Procès-verbaux de l'Acad. royale, etc., 1875-92 ; *L. Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, 1900, La Peint., p. 170 et suiv. ; 198, 228, 280, 286 et suiv. ; *P. Marcel*, La Peint. fr. au début du

XVIII[e] siècle; *L. Bénézit*, Dict. des Peintres, etc., II, 1913; *L. Réau*, dans André Michel, VII-I, 1923, p. 98 et suiv.; *Thieme-Becker*, XIX, 1926, p. 205-207; *Revue univ. des Arts*, X, 1859, p. 233; *Chron. des Arts*, 1863, p. 251; *Nouv. arch. de l'art fr.*, I, 1872, p. 286; III, 1875, p. 216; 3[e] série IV, 1888, p. 117; 3[e] série VI, 1890, VIII, 1892; XII, 1897; XXI, 1905, p. 37, 184, 186, 195; *Arch. de l'art fr.* (Mélanges Lemonnier), p. 479, 484; *A. Gallet*, R. S. B. A. Depts, 1886, p. 448-53; *L. Bossebœuf*, XXVI, 1902, p. 293-5; *Th. Lhuillier*, XIII, 1889, p. 447-53, l'Art, VI, 1876, p. 208; *Ch. Normand*, L'Ami des Monuments et des Arts, XXI, p. 201; *M. Nicolle*, B. A. A. M., 1921, p. 20; R. A. A. M., XLVI, p. 370; *E. Gouraud et L. de Grandmaison*, Bull. de la Soc. Archéol. de Touraine, t. XXIII, p. 41 et 44; *G. Huard*, Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art fr., 1931, p. 107-114; *Weisbach*, p. 203 et suiv.

39. PORTRAIT DE RAYMOND FINOT, DOCTEUR EN MÉDECINE (1636-1709).

Il est représenté de face, la tête nue, les cheveux longs et bouclés tombant en désordre sur la poitrine; il porte la robe de médecin.

Toile. H. 0,71; L. 0,59.
Non signé.
Collection de Louis-Philippe; acquis en 1838.
Une copie ancienne de ce portrait se trouve à la Faculté de Médecine de Paris.
On a voulu y reconnaître le portrait de Fagon, premier médecin du roi Louis XIV.
Ce portrait montre l'étonnante aisance avec laquelle Jouvenet enfermait un naturel parfait dans les cadres de la doctrine académique : il est à la fois grandiose et vrai, solide et fougueux, poétique et charnel.

BIBL. ET REPR. *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée du Louvre, Ec. française, 1885, n° 306 (comme portrait de Fagon); *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, Ec. franç., XVII[e] siècle, Ed. de l'Illustration, p. 79, pl. 91.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

LA HIRE (OU LA HYRE, LAURENT DE).

Peintre et graveur, né à Paris le 27 février 1606, mort dans la même ville, le 28 décembre 1656. Fils d'Etienne La Hire, peintre qui, dans sa jeunesse, travailla probablement en Pologne. Il copiait beaucoup à Fontainebleau, puis travailla sous Georges Lallemand. Bien qu'il n'ait jamais fait le voyage d'Italie, il a été au courant des tendances contemporaines et s'associa au mouvement naturaliste comme le prouve son « Pape Nicolas V au tombeau de St-François », au Louvre, daté de 1630. Cette peinture, d'un accent sévère et d'un esprit mystique presque espagnol devait rester exceptionnelle dans son œuvre voué désormais à un classicisme souvent très pur et très personnel. Mais les goûts réalistes ne faiblissent à aucun moment de son évolution et il sait les marier avec l'ordonnance ample et décorative (par exemple « L'Adoration des bergers », exposée sous le n° 40). Ses paysages surtout trahissent ses instincts, son sens vif des effets atmosphériques, sa passion de la verdure. Composés à la manière de ceux de Patel le père d'éléments de convention et de sites réels ils mettent franchement en valeur l'accent véridique et le soulignent par l'adjonction d'une scène humaine d'un caractère parfaitement familier (« Les Baigneuses », n° 42). Ses paysages gravés montrent les mêmes tendances : ce sont des vues simples, parfois sans personnages, baignées d'une atmosphère naturellement bucolique, faisant penser à celles de Claude.

Bibliographie. *Mariette*, Abecedario, III (1854-1856), p. 42-51; *Guillet de Saint-Georges*, Mémoires inédits, etc., I, 1854, p. 104-114; *Ch. Blanc*, 1865; *A. Woltmann und K. Woermann*, Geschichte der Malerei, III-I, p. 340; *H. Lemonnier*, L'Art fr. au temps de Richelieu, etc., 1893, p. 290-294; *A. Michel*, VI-I, p. 224 et suiv.; *E. Bénézit*, III, 1924; *L. Dimier*, Hist. de la Peint. franç., I. 1926, p. 32-35; *Robert-Dumesnil*, I, 1835; *A. Jal*, 1872; *E. Piot*, État civ., etc., 1873, p. 32; *O. Fidière*, État civ., etc., 1883; *J. Guiffrey*, Hist. de la Tapisserie, 1886; *V. Champier et G. Sandoz*, Le Palais Royal, I, 1900, p. 82, 114, 521; *A. de Montaiglon*, Procès-verbaux, 1875-1892; *J. Guiffrey et P. Marcel*, Inv. gén. des Dessins du Musée du Louvre, VII, 1912; *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art fr.*, 1924, p. 310; 1926, I, p. 121-123; *Inv. gén. des Richesses d'Art de la France*, Arch. du Musée, III, 1897, Paris, Mon. relig., I, Prov. Mon, civ., II, VI; *Trésors d'Art en Russie*, VII,

1907; *H. Mireur*, Dict. des Ventes, IV, 1911; Thieme-Becker, XXII, 1928, p. 226.

40. L'ADORATION DES BERGERS.

Sur les degrés d'un temple ruiné et aménagé en étable l'Enfant Jésus est posé sur du linge blanc. La Vierge et trois bergers à genoux se penchent sur lui. A droite, Saint Joseph est assis sur un tambour de colonne, un bâton à la main. Derrière lui, les silhouettes de l'âne et du bœuf se projettent sur le ciel. A gauche, des paysans apportent leurs dons. Un chevreau gît à terre près de l'Enfant Jésus.

Toile. H. 1,15; L. 3,00.
Non signé.
Donné par Mgr Blanquart de Bailleul, archevêque de Rouen, le 16 avril 1858, au Musée de Rouen.
Les rapports avec Le Sueur sont évidents (surtout avec « L'Ange quittant la famille de Tobie », Musée de Grenoble), dans cette composition plafonnante qui se développe comme une frise. Mais en dehors de l'esprit classique on remarque des tendances réalistes qui font penser à l'art des Le Nain et en particulier à « L'Adoration des Bergers » de la coll. du Dr. Mary, dont certains types de paysans sont extrêmement voisins de ceux du présent tableau.

BIBL. ET REPR. *L. Dimier*, Du retour de Vouet à la mort de Le Brun, pl. XXVII.

AU MUSÉE DE ROUEN.

41. PAYSAGE AU PORCHER.

Au premier plan, au pied d'une statue, passe dans un chemin creux un troupeau de porcs surveillé par un jeune porcher (l'Enfant Prodigue?). Tout auprès, à l'ombre de deux grands arbres dont les troncs s'entrecroisent, un homme monté sur un cheval tire un âne qui s'obstine (allusion à l'entêtement déraisonnable?). On aperçoit des ruines d'un temple antique et, dans le fond, à gauche, une rivière aux bords boisés, que domine un château à la française avec une terrasse, tandis que dans le lointain on

distingue une agglomération de maisons qui pourrait être une grande ville : on est tenté d'y reconnaître quelque site de la vallée de la Seine, voisin de Paris.

Toile. H. 0,64; L. 0,78.
Signé et daté en bas, à droite : *L. de la Hire inv. et f. 1648.*

C'est un paysage « composé » fort apparenté à la manière de Patel le père, dont La Hire est contemporain. Mais en dehors du premier plan, l'accent réaliste est nettement sensible non seulement dans le paysage, mais aussi dans les scènes dont il est « étoffé ».
Les paysages peints de La Hire sont devenus d'une grande rareté, d'autant plus qu'ils sont dissimulés souvent sous les noms de Patel ou de Claude Lorrain : tel par exemple, au Musée de Bordeaux, le joli paysage donné à ce dernier artiste.
La Hire a gravé plusieurs paysages, où il a rendu avec finesse la lumière grise et fragile de l'Ile de France.
Comme il n'est point allé en Italie, ses fabriques antiques offrent des éléments italiens conventionnels, jamais précis.

A M. LE DOCTEUR HERMANN VOSS, BERLIN.

42. PAYSAGE AUX BAIGNEUSES.

Une rivière serpente entre les collines ombragées par de grands arbres; de nombreux groupes de femmes, nues pour la plupart, se jouent dans l'eau, s'apprêtent à se baigner, ou dansent en rond sur le rivage. Au premier plan et au milieu de la composition, une femme, tournée de profil, assise sur un tronc d'arbre renversé, aide une autre femme, vue de dos et accroupie, à se dévêtir.

Toile. H. 0,66; L. 0,87.
Signé et daté à droite : DE LA HYRE *in. et. F. 1653.*
Collection Claude Tolozan (vente à Paris, en 1801); acquis à cette vente pour le Musée Napoléon : Musée du Louvre; déposé depuis 1912 au Château de Maisons-Laffitte.
Gravé par Schrader dans le *Musée français.*

BIBL. ET REPR. *Filhol*, t. 10, pl. 665; *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée du Louvre, Ecole française, 1855,

n° 292; *Gaston Brière et Eugène Communaux*, Emplacements actuels des peintures de l'école française. Extrait du Bull. de l'Hist. de l'art français, 1924, Paris 1925, n° 135.

AU MUSÉE DU LOUVRE
(EXPOSÉ AU CHÂTEAU DE MAISONS).

GEORGES DE LA TOUR (DELATOUR, DE LA TOUR OU DE LATOUR).

Le lieu et la date de naissance de ce peintre sont inconnus; il est mort à Lunéville le 30 janvier 1652. Il dut naître dans les dernières années du XVI[e] siècle, plutôt vers 1590 que vers 1600, comme on le suppose d'habitude (par exemple *H. Voss*, article de Thieme-Becker, vol. 22, p. 422; cf. *Ch. Sterling*, dans le Catalogue de l'Exposition des chefs-d'œuvre des Musées de province, Orangerie des Tuileries, 1931 et dans le Cat. of the Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres, 1932, n° 118 et n° 129), car en 1621 il était déjà marié avec Diane Le Nerf, qui lui donnera de nombreux enfants, et qualifié de « maistre » (à l'occasion du baptême de son premier enfant, extrait des registres de la paroisse St-Jacques à Lunéville, le 2 août 1621; cité par *A. Joly*, loc. cit.); à ces arguments s'ajoute la juste remarque de *M. P. du Colombier* (loc. cit.) : d'après la date de naissance de Diane Le Nerf, baptisée à Lunéville le 26 octobre 1591, on serait tenté de fixer la naissance de son mari à une époque voisine. D'origine probablement lorraine, il a dû s'installer à Lunéville peu avant son mariage (vers 1620) ; le nom de Latour n'apparaît pour la première fois dans les actes de cette ville qu'en 1618 (cf. *A. Philippe*, loc. cit.). Il serait de famille noble. Le nom de Dumesnil, Duménil ou du Mesnil de la Tour sous lequel on le désignait à la suite de Dom. Calmet (loc. cit.; par exemple l'article cité de Thieme-Becker) n'appartient en réalité qu'à son fils Etienne, lieutenant général du bailliage de Lunéville, que l'on qualifie en 1670 de « seigneur de Mesnil et de Flein », et, en 1684, de « seigneur de Menil-la-Tour » (cf. *A. Philippe*, loc. cit.). Le peintre est cité dans tous les documents sous le nom de Georges de la Tour et c'est ainsi qu'il a signé trois de ses tableaux (ainsi cité par l'abbé *de Marolles*, dans son Livre des peintres et graveurs, 1673, éd. de G. Duplessis, 1872, p. 47 et par *Dom. Pelletier*, Nobiliaire lorrain, Nancy, 1758, p. 750).

La Tour était-il d'un caractère emporté et violent? C'est ce que semblent indiquer les « blessures venant des coups de baston » qu'il donna à un agent de la commune venu lui réclamer des droits. Il aurait donc été un disciple fidèle du Caravage, par son art et par ses mœurs!

Quant à sa formation artistique, on est réduit aux hypothèses. Ce qui est évident c'est que son art a dû être nourri par d'autres sources que celles que la France a pu lui offrir entre 1610 et 1630. Depuis son mariage (vers 1620) jusqu'à sa mort, le peintre ne paraît pas avoir quitté Lunéville pour longtemps : on l'y retrouve presque tous les ans de 1620 à 1635 ou 1636 (cf. *P. du Colombier*, loc. cit.), puis de 1644 à sa mort. Cette lacune dans les dates de 1636 à 1644 donne à réfléchir : on pourrait supposer qu'étant protégé du Duc de Lorraine, il eût partagé pendant quelques années son exil dans les Pays-Bas. Le fait que le Saint-Sébastien de la coll. Stillwell fut trouvé en Belgique y ajouterait une espèce d'argument. En séjournant dans les Pays-Bas, La Tour a pu subir les influences des œuvres de Terbruggen et de Gérard Honthorst, alors réinstallés en pays natal, d'autant plus que l'influence de ce dernier artiste sur le Lorrain paraît avoir été exercée surtout par ses tableaux exécutés en Hollande de 1630 à 1640. Pourtant il est beaucoup plus normal d'admettre que La Tour ait fait son voyage étant jeune, en 1610 et 1620, et que ce fut un voyage d'Italie. N'est-il pas qualifié de maître en 1621 et un maître ayant déjà sa clientèle, âgé de plus de 35 ans, aurait-il quitté Lunéville pour chercher à s'instruire à l'étranger? Et faut-il supposer une aveugle fidélité au Duc de Loraine chez La Tour qui fait sa cour à Louis XIII en lui offrant un tableau? D'autant plus que son départ aurait suivi de deux ou trois ans celui de son ancien souverain, qui avait quitté Nancy en 1633. Or, en 1635-1636 la pacification de la Lorraine était déjà avancée et les esprits étaient généralement gagnés pour la cause française.

A cette époque, Rome était le seul endroit où La Tour aurait pu subir les multiples influences, à la fois italiennes et hollandaises (celles surtout de Honthorst, de Terbruggen, de Saraceni et de Gentileschi, tous ces peintres étaient installés à Rome, pendant quelques années au moins, entre 1610 et 1620). Presque tous les artistes lorrains de sa génération ont fait un voyage d'Italie: Bellange, Lallemand, Callot, Deruet, Jean Le Clerc, Claude Gellée, pour ne citer que les plus connus; ce qui s'explique aisément par les rapports politiques qu'entretenaient

les ducs de Lorraine avec les Medicis de Florence, leurs parents.

En 1646, l'artiste est qualifié de « peintre ordinaire du roi ». C'est sans doute avant cette date qu'il avait offert à Louis XIII « un tableau de sa façon, qui représentoit un Saint-Sébastien dans une nuit; cette pièce étoit d'un goût si parfait, que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux, pour n'y laisser que celui-là » (cf. *Dom. Calmet*, loc. cit.). Depuis 1644 jusqu'à sa mort, La Tour est le peintre attitré de la ville qui lui commande plusieurs tableaux pour les offrir au Maréchal de la Ferté, le gouverneur de Nancy (cf. *Joly, loc. cit*).

Très apprécié de son vivant, l'artiste fut vite oublié au temps du règne de l'art versaillais. Ce n'est qu'en 1863 qu'Alexandre Joly, architecte à Nancy, un de ces modestes érudits locaux qui ont rendu d'inappréciables services à l'histoire de l'art, publiait un opuscule sur « Du Mesnil-la-Tour, peintre ». Mais tout en citant de nombreux documents sur la vie de l'artiste il avouait de ne pas connaître de ses œuvres. Or, le Musée de Nantes possédait depuis 1810 deux tableaux signés G. de la Tour et dont l'un portait la date de 1650; les catalogues du musée, par la plus singulière des fantaisies les donnaient au célèbre pastelliste du XVIII[e] siècle. L'excellent catalogue de Marcel Nicolle, de 1913, parlait enfin d'un G. de la Tour, peintre français inconnu du XVII[e] siècle. C'est à M. Hermann Voss, du Musée de Berlin, que fut donné, en 1915, d'achever la résurrection de cette personnalité artistique, en rapprochant les tableaux de Nantes et une toile de Rennes des renseignements biographiques réunis par Joly. Depuis, les travaux de M. Louis Demonts, de M. Vitale Bloch et de M. H. Voss ont enrichi l'œuvre du peintre de Lunéville.

La Tour fut réputé pour ses scènes nocturnes, mais il a peint également des scènes éclairées à la lumière du jour : un tableau signé, représentant le « Tricheur », nous l'a appris. Son propriétaire, M. Pierre Landry, a fait le premier l'ingénieux rapprochement de cette toile du célèbre Joueur de Vielle du Musée de Nantes, que les meilleurs connaisseurs donnaient pendant cent ans aux maîtres de l'école espagnole, à Velasquez, à Zurbaran, à Rizzi, à Mayno. Cette peinture, si surprenante dans l'art français, a permis de restituer à G. de la Tour plusieurs autres tableaux non moins « espagnols », le Saint-Jérôme du Musée de Stockholm, le Saint-Jérôme du Musée de Grenoble, la Rixe des Musiciens, du Musée de Chambéry, etc.

L'art de G. de la Tour, tout en se rattachant étroitement à

la manière internationale des disciples du Caravage est très original. Peu fécond, d'une imagination relativement limitée, utilisant un répertoire restreint de types (ce sont d'ailleurs très probablement les membres de sa famille, voir notice du n° 43), le peintre se posait pourtant de profonds problèmes plastiques et les résolvait d'une façon indépendante.

Ses intentions sont réalisées avec une logique complète. C'est avant tout un styliste : il manie la lumière, la forme et la couleur au gré de sa vision, sans perdre toutefois le contact avec la réalité. Son puissant éclairage accuse les volumes avec netteté, mais sans la moindre brutalité. Sa gamme de couleurs, où le cinabre revient souvent, est rare et hardie, mais toujours harmonieuse, atténuée d'un léger voile cendré; les tons pris isolément ont une belle intensité et leur ensemble donne pourtant l'impression de monochromie. Sa composition est claire et basée sur des schémas géométriques très simples; elle n'a rien de l'esprit baroque qui préside pourtant à la peinture de la plupart des « tenebrosi ». En même temps que les formes, il simplifie le sujet, en le réduisant à ses données essentielles. La calme poésie d'un art ainsi conçu est renforcée par la lenteur des gestes des personnages, par leur mélancolique isolement. Elle atténue les grimaces de ses gueux et les rend si différents de ceux des Espagnols. Mais elle atteint à une profonde émotion dans les tableaux religieux, où l'étrange effet du clair-obscur et quelque geste inspiré suffit pour transformer en anges les simples servantes lorraines (Saint-Pierre délivré de la Prison, n° 45, L'Ange apparaissant à Saint-Joseph, n° 48). Cette originalité iconographique, qui fut peut-être, au moins partiellement, le produit de l'esprit religieux particulier à la France, prouve l'indépendance de La Tour, même dans ce milieu des élèves du Caravage qui rivalisaient entre eux pour l'interprétation familière de la Bible.

Pour toutes ces raisons, plastiques et spirituelles, l'art de G. de la Tour apparaît comme profondément français. Il a dû exercer une certaine influence, tout au moins dans sa province: on connaît des copies et des répliques d'atelier de plusieurs de ces compositions; il a eu des élèves. Le répertoire du tabellionage général de Lunéville indique un accord conclu le 28 février 1634 entre le sieur Georges de la Tour, peintre, et le sieur Charles Nardoyen, pour enseigner son art au fils de ce dernier (Joly, loc. cit.). Nous ne savons rien de ce Nardoyen. Nous ne sommes pas renseignés davantage sur celui des fils du maître qui, d'après les comptes de la ville, paraît avoir

aidé son père pendant ses dernières années, ou du moins collabora au St-Sébastien exécuté en 1649 (voir la notice du Saint-Sébastien de Berlin, n° 43). On peut grouper aujourd'hui une dizaine de tableaux qui se ressentent très nettement de l'influence directe de G. de la Tour; on y distingue plusieurs mains et on est tenté d'y voir les œuvres de Nardoyen ou du fils de La Tour, sans pouvoir préciser la part qui revient à chacun d'eux.

La chronologie des tableaux de La Tour est très incertaine. Un seul d'entre eux est daté de 1650 : le Reniement de St-Pierre, du Musée de Nantes. Ainsi, il représente la dernière manière du peintre. Comme dans les onze principaux tableaux actuellement connus de G. de la Tour (ils figurent tous à l'exposition), les modèles et les détails, les costumes et les accessoires d'atelier reviennent continuellement, il faut conclure que ces peintures furent exécutées sinon à des dates très rapprochées, au moins toutes à Lunéville (de 1621 à 1652). Le style et la facture seules peuvent guider dans l'effort de les dater. Les scènes nocturnes et les scènes diurnes présentant des problèmes plastiques essentiellement différents, il serait utile de les envisager séparément. A l'intérieur de chacune de ces séries on remarque une évolution dans la manière de voir les formes et de les traiter : un passage progressif des volumes avoués dans leur pureté cubique aux volumes évoqués avec de nombreuses nuances de modelé; une transition du fond uni et sombre sur lequel les personnages se détachent nettement au fond aérien, nuancé, éclairci et lié avec les personnages.

En somme une transition entre le parti pris de simplification et la volonté de ne pas reculer devant les problèmes picturaux plus complexes afin d'enrichir les effets (par exemple la multiplication des sources lumineuses que l'on remarque dans le « Reniement de Saint Pierre » daté de 1650, n° 49). Un pareil développement est conforme à l'évolution générale de la peinture du temps, qui s'orientait vers la vision de plus en plus libre et picturale, et à l'évolution normale d'un artiste. Ces différences sont particulièrement sensibles dans la série des tableaux à l'éclairage diurne (par exemple entre le « Tricheur », n° 53, et le « Joueur de vielle », n° 51). Mais dans la série des scènes nocturnes, la comparaison d'une peinture comme le « Saint Sébastien » de Berlin avec le « Reniement de Saint Pierre » de Nantes, daté de 1650, dénoncé également, et très nettement, deux époques différentes d'une carrière de peintre.

Et puisque ce dernier tableau représente la dernière manière de l'artiste, le « Saint Sébastien » de Berlin doit être placé à une date fort éloignée, c'est-à-dire voisine de la jeunesse de l'artiste. Tous les autres tableaux nocturnes doivent par conséquent s'intercaler entre ces deux peintures dans le sens de l'évolution indiquée. De même, parmi les tableaux diurnes, le « Tricheur » doit représenter la première manière de l'artiste et le « Joueur de vielle » l'aboutissement de ses recherches, la maturité. Nous proposons à titre d'essai l'ordre suivant dans les deux séries : la série de tableaux à l'éclairage artificiel : « Saint Sébastien » du Musée de Berlin (après 1624 et avant 1643, voir la notice du n° 43) ; « Nativité » du Musée de Rennes ; « L'Ange délivrant Saint Pierre » du Musée d'Épinal ; « L'Éducation de la Vierge » de la coll. du dr. D... à Paris ; « L'Adoration des Bergers » du Louvre (1644? voir la notice de ce tableau, n° 46) ; « L'Ange apparaissant à Saint Joseph » du Musée de Nantes ; « Le Saint Sébastien à la lanterne » (connu par plusieurs copies dont la meilleure, exécutée peut-être dans l'atelier même du peintre, est au Musée de Rouen et offre une parenté du style avec le « Reniement » de Nantes) ; enfin le « Reniement de Saint Pierre » du Musée de Nantes (1650).

La série de tableaux à l'éclairage de jour : « Le tricheur » de la collection Pierre Landry ; « La rixe de Musiciens ambulants » (connue par la copie du Musée de Chambéry) ; « Le Saint Jérôme » du Musée de Stockholm (et sa variante du Musée de Grenoble) ; « Le Joueur de vielle » du Musée de Nantes ; « Saint Jérôme » de la collection Deiclève. Les tableaux de deux séries furent suivant toute vraisemblance exécutés simultanément et on y voit les mêmes modèles, les mêmes accessoires d'atelier ; mais il semble que dans sa dernière période (1640-1651) La Tour affectionnait surtout des scènes nocturnes, celles qui lui ont valu la célébrité auprès de ses contemporains.

M. H. Baderon nous signale très obligeamment l'existence dans la collection de Le Nostre « d'un tableau peint par Latour, représentant une nuit » (*cf.* L'inventaire après décès de Lenostre publié par *J. J. Guiffrey*) et il relève dans le catalogue de la vente Noël à Nancy, le 25 novembre 1884 sous le n° IV une « Marine attribuée à Claude du Mesnil-La-Tour » (?)

Bibliographie. *Michel de Marolles, abbé de Villeloin*, Le livre des peintres et graveurs, 1673, éd. de G. Duplessis, 1872, p. 47 (« Ceux que je vais nommer honorent la Lorraine,

Henri Hubert, Merlin, Nicolas de la Fleur, et Nicolas de Bar, Courtois plein de chaleur, Des Ruez de Nanci; la Tour s'y joint sans peine »; *Dom Calmet*, Bibliothèque Lorraine, Nancy, 1751, p. 947 [l'appelle Claude (sic!) Du Mesnil de la Tour]; *Dom Pelletier*, Nobiliaire de la Lorraine, Nancy, 1758, p. 450 (l'appelle « de Latour » tout court); *Durival*, Description de la Lorraine et du Barrois, Nancy, 1779, t. II, p. 79; *Alexandre Joly*, Du-Mesnil-la-Tour, peintre, Extrait du Journal de la Société d'archéologie lorraine, Nancy, 1863; *Albert Jacquot*, Comptes rendus des Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, t. IX, p. 126, et t. XXIII, p. 493; *Ch. Denis*, Inventaire des registres de Lunéville, 1899; *Hermann Voss*, Archiv für Kunstgeschichte, II, 1914-1915, fasc. 3-4; *Louis Demonts*, Chronique des Arts, 1922; *Hermann Voss*, article de Thieme-Becker, vol. 22, 1924; *Zarnowski*, Kunstwanderer; *Hermann Voss*, Art in America, 1928, t. XVII, p. 40-48; *André Philippe*, Catalogue du Musée d'Épinal, 1929, n° 152; *Pander*, Sammleren, Copenhague, février 1930; *Vitale Bloch*, Formes, décembre 1930, p. 17-18; *Hermann Voss*, Formes, juin 1931, p. 97-100; *W. R. Valentiner*, Art in America, 1932; *Pierre du Colombier*, Sur Georges de la Tour, Beaux-Arts, 7 décembre 1934.

43. SAINT SÉBASTIEN PLEURÉ PAR SAINTE IRÈNE.

C'est le moment où, au cours de la nuit qui suivit le martyre de Saint Sébastien, Sainte Irène, accompagnée de ses femmes, trouve son corps inanimé abandonné par les soldats romains. Le Saint est étendu au premier plan, au pied d'un arbre; il est presque nu, le corps percé d'une flèche unique. A terre, à ses pieds, un casque pointu. Une torche flambante à la main, Sainte Irène, agenouillée, soutient le bras inerte du jeune homme. Derrière elle, l'une de ses suivantes écarte les bras dans un geste de compassion, une autre pleure en s'essuyant les yeux avec du linge blanc, tandis que la troisième, dont le visage disparaît presque entièrement sous un lourd manteau, joint les mains pour la prière.

Toile. H. 1,60; L. 1,29.
Non signé.
Le tableau se trouvait en 1908 en Belgique, où il fut acquis pour la coll. Stilwell à New-York; vente Stilwell, New-York, 1927, n° 26; acquis par la Galerie Matthiesen, à Berlin, qui en fit don au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin.

Ce tableau était attribué à Vermeer de Delft, puis à un maître inconnu de l'école hollandaise. Il fut identifié comme une œuvre de G. de la Tour par M. Bredius (renseignement de M. André Philippe, conservateur du Musée d'Épinal) et par M. Hermann Voss.
La stylisation linéaire, le traitement cubique de la forme trahissant une certaine gêne dans la construction de volumes, la gaucherie et la rigidité relatives du dessin désignent cette peinture comme une œuvre de la première manière, sinon de la jeunesse de l'artiste : parmi tous les tableaux réunis dans l'exposition et qui représentent la presque totalité de l'œuvre connu de la Tour, cette peinture s'éloigne le plus de l'unique tableau daté (Reniment de Saint Pierre, n° 49) exécuté un an avant la mort de la Tour. La composition a un caractère monumental, dû sans doute à l'étude en Italie des œuvres du Caravage et du Guide. L'exemple seul des caravagesques hollandais comme Terbruggen n'aurait pas suffi pour inspirer une œuvre pareille.
On sait que G. de la Tour a traité trois fois ce sujet. Peu après 1624 il a offert un « Saint Sébastien dans la nuit » au duc Charles IV de Lorraine, qui fut placé au château d'Houdemont près de Nancy, où, suivant Dom. Calmet (Bibliothèque Lorraine, Nancy, 1751, p. 947) on le voyait encore en 1751; cet hommage est sans doute antérieur à 1633, date à laquelle le duc fut dépossédé et exilé dans les Pays-Bas et qui, par conséquent, marque la fin de la période pendant laquelle La Tour pouvait avoir un intérêt de lui offrir un tableau. Il fait au roi Louis XIII don « d'un Saint Sébastien à sa façon » (c'est-à-dire en clair-obscur) que le souverain estimait particulièrement (voir la notice biographique sur G. de la Tour); la conquête de la Lorraine commençant en 1634 et le roi étant mort en 1643, il faut placer l'exécution de ce tableau entre ces deux dates. Enfin, en 1649, la ville de Lunéville lui paye 700 francs barrois pour un Saint Sébastien « et pour un cadre 45 francs, plus 6 francs donnez à la fille du sieur de la Tour,

pour recoignoissance à elle promisse au subject dudict tableau (sans doute pour avoir servi de modèle) ; ...plus le comptable rapporte en despens 34 fr. 5 gros pour despens de bouche faicte et supportée au logis de luy comptable, tant desdits sieurs du Conseil de Ville que des sieurs de la Tour, père et fils, au subject du prix dudit tableau ». Il semble donc qu'à ce troisième tableau de Saint Sébastien aurait collaboré un des fils de G. de la Tour, sans que l'on puisse préciser son prénom.
Il est possible que le tableau de Berlin soit une quatrième version du sujet, mais si, par acquit de conscience d'historien, on voulait chercher de quelle manière ces trois peintures mentionnées par les textes peuvent correspondre aux deux Saint Sébastien actuellement connus de La Tour (le présent tableau et celui du Musée de Rouen, qui manifestement n'est qu'une copie d'un original perdu), il faudrait peut-être tenir compte du raisonnement suivant : le Saint Sébastien de Berlin présente de telles différences de style avec le Reniement de Saint Pierre daté de 1650, qu'il est impossible d'admettre qu'il fut exécuté un an auparavant. Il doit par conséquent correspondre plutôt au tableau du château d'Houdemont ou à celui du roi Louis XIII. Au château d'Houdemont, dont l'ancienne chapelle a été détruite, on ne trouve pas de tableau qui puisse correspondre à la description du Dom. Calmet. Les collections royales ne mentionnent aucune peinture qui puisse être le tableau tant admiré par Louis XIII : il est probable qu'avec le changement du goût sous Louis XIV ou plus tard on ait éloigné une peinture d'esprit peu classique (pourtant Louis XIV a gardé dans sa chambre à coucher cinq tableaux d'un autre caravagesque que fut Valentin !). Le tableau de Berlin correspond donc soit à celui exécuté entre 1624 et 1633, soit à celui terminé entre 1634 et 1643. Dans l'un et dans l'autre cas, il s'agirait d'une œuvre appartenant plutôt à la première manière de l'artiste, ce qui confirme les résultats de l'analyse du style du présent tableau.

BIBL. ET REPR. *Hermann Voss*, Art in America, XVII (1929), p. 40, repr. ; *Pander*, Sammleren, Copenhague, février 1930 ; *Vitale Bloch*, Georges (Dumesnil) de la Tour, Formes, décembre 1930, p. 17 et 18, repr.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

44. Le nouveau-né (la nativité?).

Une jeune femme (la Vierge?), vue de face, vêtue d'une robe de couleur cinabre, à taille haute, tient sur ses genoux un nouveau-né entièrement et rigidement emmailloté. Son visage, penché sur l'enfant, est triste et rêveur. A côté d'elle, une femme plus âgée, tournée de profil à droite, couvre d'une main la flamme d'une bougie pour diriger la lumière sur la tête de l'enfant, qu'elle contemple avec tendresse.

Toile. H. 0,76; L. 0,91.
Non signé.
Collection du Président de Robien au XVIII[e] siècle (attribué à G. Schalcken); mentionné dans le premier inventaire du Musée de Rennes de 1793 comme un des tableaux confisqués aux églises et aux couvents.
Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres 1932, n. 129.

Le chef-d'œuvre des tableaux nocturnes de G. de la Tour, le plus poétique et le plus habilement exécuté. *Gonse* (*loc. cit.*) a déjà douté de son attribution à Le Nain et le réservait pour quelque peintre français inconnu du XVII[e] siècle. Le mérite de la présente attribution, absolument certaine, revient à M. Hermann Voss (*loc. cit.*).
La Tour a traité le même sujet dans une composition qui comportait quelques variantes. Ce tableau est perdu et on le connaît seulement par une gravure anonyme publiée par H. Voss (*loc. cit.*). Il n'est pas impossible que l'auteur de cette gravure soit La Tour lui-même : sa facture montre des rapports avec l'école de Nancy et l'artiste signait ses tableaux à la manière des graveurs : *invenit et fecit*. Mais comme aucun document ne parle de son activité de graveur, la supposition reste gratuite.
Le modèle qui a posé pour la jeune mère paraît être le même que celui qui a servi pour la figure d'une des servantes de Sainte-Irène dans le Saint-Sébastien de Berlin (la femme agenouillée qui écarte les bras), tandis que Sainte-Irène est peut-être la femme tenant la bougie du présent tableau, où elle serait plus âgée.
Probablement une œuvre de la maturité de l'artiste, datant du milieu de sa carrière. Au point de vue de style elle se place à mi-chemin entre le « Saint-Sébastien » au modelé dur et cu-

bique et le « Reniement de Saint-Pierre », où la forme est traitée d'une manière relativement souple et nuancée.
Une réduction de ce tableau, pareille en tous points à celui-ci, se trouve dans la collection de M. J. Hwizinga, à Leyde.

BIBL. ET REPR. *L. Gonse*, Les chefs-d'œuvre des Musées de France, La Peinture, 1900, p. 273, repr.; *Hermann Voss*, Archiv für Kunstgeschichte, 1915, fasc. III-IV, repr.; *L. Demonts*, Chronique des Arts, avril 1922, p. 61; *Charles Saunier*, Le Musée de Rennes, La Renaissance de l'Art Français, février 1922, pp. 78-79, repr.; *Hermann Voss*, Art in America, 1928, XVII, p. 40-48, repr.; *Vitale Bloch*, Georges (Dumesnil) de la Tour, Formes, décembre 1930, p. 17-18, repr.; *The Illustrated Souvenir of the Exhibition of French Art*, 1932, repr. p. 17; *Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art*, 1200-1900, Londres 1933, n. 97, pl. 35; *P. Fierens*, Le Caravage et l'art français, les Nouvelles Littéraires, le 6 février 1932, repr.

AU MUSÉE DE RENNES.

45. LE PRISONNIER (SAINT PIERRE DÉLIVRÉ DE LA PRISON?).

Dans un cachot sombre un vieillard presque nu est assis sur un bloc de bois. Ses mains sont jointes et l'on aperçoit par terre, près de ses pieds, un objet qu'il est difficile d'identifier : c'est une écuelle brisée ou, peut-être, un gros anneau en fer forgé rappelant les dispositifs médiévaux dont on s'est servi pour immobilier le pied d'un prisonnier. Il lève la tête vers une jeune femme qui, le visage incliné vers le vieillard, est debout devant lui, tenant une bougie dans sa main droite et esquissant de la gauche un geste qui semble l'inviter à se lever. Elle est vêtue d'une robe de couleur cinabre à taille très haute, à manches amples laissant passer les poignets serrés d'une chemise; sa tête est couverte d'une coiffe blanche, rappelant un turban.

Toile. H. 1,44; L. 0,95.
Non signé.
Coll. du duc de Choiseul.

Le sujet de ce tableau a été jusqu'à présent mal identifié : on le désigne d'habitude comme « Une femme visitant un prison-

nier ». Déjà *M. André Philippe* (Cat. du Musée d'Épinal, *loc. cit.*) tout en maintenant ce titre ne s'en montrait pas satisfait : « Ce titre banal est donné faute d'autre et la scène a certainement une signification qui nous échappe. De la Tour donne volontiers à ses tableaux religieux une allure profane ».

Nous pensons que la scène représente « Saint Pierre délivré de la prison par l'ange », malgré l'apparence insolite de l'ange qui n'a pas d'ailes (d'ailleurs comme L'Ange apparaissant à Saint Joseph, n° 48) et de l'apôtre qui est presque nu. Cette interprétation, pour être exceptionnelle, n'en est pas moins fidèle au texte des Écritures. Car voici les versets 7 et 8 du Chapitre XII des Actes des Apôtres : « Et un ange du Seigneur survint tout à coup, *une lumière resplendit dans la prison*, et l'ange, poussant Pierre par le côté, l'éveilla, et lui dit : Lève-toi promptement. Et les chaînes tombèrent de ses mains. Et l'ange lui dit : Ceins-toi, et attache tes souliers ; ce qu'il fit. Puis l'ange ajouta : *Mets ta robe* et suis moi ». On voit que La Tour a eu le courage d'interpréter les Saintes Écritures à la fois textuellement et d'une manière indépendante par rapport aux autres disciples du Caravage qui ont souvent traité ce sujet, mais dans un esprit traditionnel.

Déjà *Gonse* (Les chefs-d'œuvre des Musées de province) rapprochait ce tableau de la Nativité de Rennes, sans connaître le nom de leur auteur. L'attribution définitive revient à M. *Louis Demonts* (*loc. cit.*).

On sait (*A. Philippe, loc. cit.*) qu'en 1624 La Tour a reçu du duc Henri II la commande d'une « image de Saint-Pierre » pour les Minimes de Lunéville. Bien que la « Délivrance de la prison », étant un des épisodes les plus frappants de la vie de l'apôtre, semble avoir la valeur d'un attribut suffisant pour caractériser une « image de Saint-Pierre » et que le tableau d'après son style nous paraisse appartenir à la jeunesse de l'artiste nous n'avons pas assez d'arguments pour identifier la présente peinture avec celle commandée en 1624.

BIBL. ET REPR. *L. Demonts*, G. du Menil de la Tour, La Chronique des Arts et de la curiosité, 1922, 30 avril ; *André Philippe*, Le Musée départemental des Vosges à Épinal, La Renaissance de l'Art français et des industries de luxe, sept. 1924 et Cat. du Musée d'Épinal, 1929, n° 152, repr. pl. XII ; *Vitale Bloch*, Georges (Dumesnil) de la Tour, Formes, décembre 1930, repr.

AU MUSÉE DÉPARTEMENTAL DES VOSGES, ÉPINAL.

46. L'ADORATION DES BERGERS.

Autour de l'Enfant Jésus emmailloté dans du linge blanc et couché sur de la paille, on voit, à gauche, la Vierge assise, les mains jointes tandis qu'à droite, Saint Joseph, une bougie à la main droite, couvre de la gauche la flamme. Groupés entre eux dans le fond, un berger, un bâton sur l'épaule, amène un agneau, un paysan ôte son bonnet d'un geste gauche et une femme apporte une jatte remplie de lait.

Toile. H. 1,07; L. 1,37.
Non signé.
Acquis par le Musée du Louvre en 1926.
Exposition des Achats du Musée du Louvre et des Dons de la Société des Amis du Louvre, 1922-1932, Musée de l'Orangerie, 1933, n. 86.

Le modèle qui a posé pour la Vierge est celui de la Sainte-Anne du tableau exposé sous le n° 47.
C'est le tableau de La Tour où les rapports avec l'art de Louis le Nain apparaissent le plus nettement : dans l'interprétation de certains types de paysans (l'homme au bâton sur l'épaule), dans la composition qui juxtapose les personnages sans les lier entre eux et dans l'emploi des gris pour ménager les passages des tons soutenus aux tons tous neutres.
En 1644 les conseillers municipaux de Lunéville commandent à G. de la Tour « une Nativité de Notre Seigneur, donnée par don et présent à M. le Gouverneur de Nancy » et lui payent ce tableau la même année 700 francs barrois. Peut-on rapprocher de cette indication un tableau de ce sujet, qui soit entre nos mains? Nous en connaissons trois : le Nouveau-né de Rennes; sa variante connue par une gravure anonyme (voir la notice du n° 44); enfin le présent tableau qui pouvait fort bien passer pour une Nativité au XVII[e] siècle. Le prix de 700 francs, assez élevé par rapport aux autres payements faits à de La Tour, semble indiquer, suivant les habitudes de l'époque, qu'il s'agissait d'une toile relativement grande et comportant des personnages nombreux. Si La Tour n'a pas exécuté une autre « Nativité », c'est au tableau du Louvre qu'il faut songer. Et la date de 1644 qu'on lui assignerait ainsi, correspondrait parfaitement à une datation par le style, suivant laquelle il devrait se placer à l'époque moyenne, avant « L'Ange

et Saint-Joseph » et le « Reniement de Saint-Pierre » de Nantes (nos 48 et 49) et après le « Saint-Pierre » d'Épinal (n° 45).

BIBL. ET REPR. *Vitale Bloch*, Georges (Dumesnil) de La Tour, Formes, décembre 1930, p. 17 et 18, repr.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

47. L'ÉDUCATION DE LA VIERGE.

Sainte Anne, vêtue d'une simple robe brune à haute taille et coiffée d'une sorte de turban, est assise à droite, tenant un livre dans la main gauche qu'elle a posée sur les genoux. Devant elle la petite fillette, qui représente la Vierge, se tient debout, de profil à droite, une bougie à la main gauche; elle en couvre la flamme de l'autre main. Un panier posé près de Sainte Anne projette une ombre sur la paroi du fond.

Toile. H. 0,93; L. 1,03.
Non signé.
Ce tableau ne fut jamais exposé ni décrit.

Ce tableau montre des affinités de composition et d'éclairage frappantes avec « L'Ange apparaissant à Saint Joseph » du Musée de Nantes (n° 48). Le modèle de la Sainte Anne a posé pour la Vierge (la jeune femme à gauche, les mains jointes) de l'Adoration des Bergers du Musée du Louvre (n° 46). Le modelé du visage, plus lisse, paraît indiquer une date antérieure voisine de celle de la Nativité de Rennes ou du Prisonnier d'Épinal.

La Tour a traité le même sujet dans une composition analogue, avec de légères variantes. Cette toile a été malheureusement découpée et le fragment subsistant, qui représente la petite Vierge, fort semblable à celle du tableau présent mais tenant une queue-de-rat au lieu de la bougie tout en couvrant la flamme de la main droite, appartient à la coll. de M. Waidmann, à Paris. La Sainte Anne, dont il ne reste qu'une main, paraît avoir été représentée en train d'apprendre à la Vierge la couture ou la broderie. La main qui couvre la flamme et les couleurs sont celles de la Nativité de Rennes et la composition répète celle du présent tableau : les trois peintures ont dû être exécutées à des dates sensiblement voisines.

A. M. LE DOCTEUR D..., PARIS.

48. L'ANGE APPARAISSANT À SAINT JOSEPH ENDORMI.

Une jeune fille, debout, de profil à droite, éclairée violemment par la lumière d'une chandelle qui est posée sur une table, lève la main gauche et touche légèrement de la droite le bras d'un vieillard endormi. Celui-ci est assis à droite, la tête appuyée sur le bras, un livre ouvert sur les genoux.

Toile. H. 0,93 ; L. 0,81.
Signé en haut, à droite : *G^e De La Tour.*
Collection Cacault ; acquis en 1810 par la ville de Nantes.

Attribué dans le *Cat. du Musée de Nantes de 1854* à Maurice Quentin de La Tour, le célèbre pastelliste du XVIII^e siècle (!) ; attribué par *Clément de Ris* (p. 325) à Antoine Leblond de Latour reçu à l'Académie le 28 décembre 1862 (!).
L'exacte définition du sujet est due à M. Hermann Voss. Le tableau fut désigné auparavant dans tous les catalogues du Musée de Nantes : « Un vieillard endormi et réveillé par une jeune fille ».
Si le Saint-Sébastien du Musée de Berlin fait penser à Vermeer, le tableau présent augmente cette impression. On y surprend des recherches pareilles à celles du grand maître de Delft : à côté des surfaces lisses, des agglomérations de pâte grumeleuse, dure comme de l'émail et luisante d'un éclat tamisé ; l'éclairage n'est pas non plus sans analogie. Mais ces rapports n'autorisent nullement à supposer un contact entre les deux artistes : il s'agit plutôt des sensibilités voisines cherchant à la même époque à s'exprimer par des moyens analogues.
A comparer avec l'Éducation de la Vierge exposée sous le n° 47.

BIBL. ET REPR. *Marcel Nicolle.* Cat. du Musée de Nantes, 1913, n° 642 (donné à G. Delatour, artiste français inconnu du XVII^e siècle) ; *Hermann Voss*, Archiv für Kunstgeschichte, 1915, fasc. III-IV, repr. ; *Vitalé Bloch*, Georges (Dumesnil) de la Tour, Formes, décembre 1930, p. 17-18, repr.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

49. Le reniement de saint pierre.

Au premier plan cinq soldats sont réunis autour d'une table, près de laquelle des charbons brûlent dans un seau. L'un d'eux est tourné de dos, sa silhouette se découpe à contre-jour, éclairée par une bougie que l'on devine posée sur la table. Un autre, à la moustache tombante, au casque profondément enfoncé sur le visage, se penche en jetant les dés. Les trois derniers soldats groupés à droite suivent le jeu avec animation. Au fond à gauche, une servante, une bougie à la main, questionne Saint Pierre, dont le geste et le visage expriment la gêne et la peur.

Toile. H. 1,20; L. 1,60.

Signé et daté en bas, à droite : *G. De la Tour in. fec.* et au-dessous : *M. D. C. l.* (1650).

Collection Cacault; acquis en 1810 par la ville de Nantes. 1re Exp. des Chefs-d'œuvre des Musées de Province, Orangerie, 1931, n° 69.

Plus que toutes les autres scènes nocturnes de La Tour, ce tableau fait sentir l'influence de Honthorst, non seulement dans la manière d'interpréter le sujet (voir le Reniement de Saint-Pierre de cet artiste au Musée de Rennes), mais dans la manière de cacher les sources lumineuses et de dresser au premier plan, en guise de repoussoirs, des silhouettes opaques. Mais la lumière de la Tour est rougeâtre à l'encontre de la lumière jaunâtre de Honthorst et dans les scènes religieuses, même déguisées en scènes de genre, il sait garder une poésie humaine, alors que Honthorst s'arrêtait à l'observation naturaliste, d'ailleurs facile et superficielle. La part de la stylisation est également plus prononcée chez de la Tour : sa composition, le groupement des personnages et leurs attitudes offrent au peintre l'occasion de tracer une série de lignes droites ou courbes, combinées d'une manière musicale.

Le modèle qui a servi pour le soldat casqué, penché en avant, au fond et à droite du tableau, est le même qui a servi pour le Tricheur exposé sous le n° 53.

Les comptes de la ville de Lunéville de l'année 1651 parlent d'une somme de 600 francs barrois « dus au défunct le sieur

Georges de La Tour, pour le prix accordé avec luy d'un tableau par luy ouvragé, représentant le reniement de Saint-Pierre qui fut présenté et donné à M. le Maréchal de la Ferté au nom de cette ville ». Il est infiniment vraisemblable qu'il s'agit du présent tableau, daté de 1650.

BIBL. ET REPR. *Marcel Nicolle*, Cat. du Musée de Nantes, 1913, n° 643 (donné à G. Delatour, peintre français inconnu du XVII[e] siècle) ; *Hermann Voss*, *Archiv für Kunstgeschichte*, 1915, fasc. III-IV, repr. ; *L. Demonts*, Chronique des Arts, 30 avril 1922, p. 60 ; *Vitale Bloch*, Georges (Dumesnil) de la Tour, Formes, p. 17-18, repr.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

50. RIXE DE MENDIANTS ET DE MUSICIENS AMBULANTS.

Une vieille femme et quatre hommes sont représentés les uns à côté des autres, à mi-corps. La vieille, coiffée du linge blanc, est vue de face ; horrifiée, elle crispe sa main sur son bâton, elle ouvre sa bouche édentée et ses yeux d'aveugle sont fixes et largement ouverts. A côté d'elle deux vieillards sont aux prises, l'un d'eux, aveugle également, se défend un couteau à la main, pendant que son adversaire essaye de le frapper avec un flageolet. A droite, un troisième vieillard, à expression niaise, assiste à la scène, tandis qu'un gaillard, vêtu d'un pourpoint pareil à celui d'un soldat et coiffé d'un béret à plume, rit de toutes ses dents en regardant vers le spectateur.

Toile. H. 0,82 ; L. 1,36.
Non signé.
Collection du baron Gariod ; a fait partie de la donation Gariod au Musée de Chambéry, 1850.
Ce tableau ne fut jamais exposé ni décrit.

Il est intéressant de remarquer que le tableau fut traditionnellement attribué « aux frères Le Nain ». Donc, malgré son caractère « espagnol » prononcé, on n'a pas hésité à le donner à l'école française. La comparaison avec plusieurs œuvres de G. de la Tour, notamment avec le tableau signé de la coll.

Landry (n° 53), avec le Joueur de Vielle du Musée de Nantes, avec le Saint Jérôme de Stockholm (n° 52) ou avec celui de Grenoble, nous autorise, semble-t-il, à voir dans ce tableau une composition de cet artiste, de sa première manière. L'exécution ne paraît pourtant pas être de sa main. Ce serait une copie ou une répétition d'atelier d'un original perdu.
On reconnaît dans le vieillard tenant le couteau le modèle du Joueur de vielle du Musée de Nantes. La main qui tient le couteau est d'une ressemblance frappante avec la main qui tourne la manivelle de la vielle. C'est encore le même modèle qui revient sur le Joueur de Vielle de la coll. Waidmann (cf. la notice du n° suivant).

BIBL. ET REPR. *Jules Carotti*, Cat. du Musée de Chambéry, 1911, p. 144, n° 30 (sous la désignation : « Les frères Le Nain »).

AU MUSÉE DE CHAMBÉRY.

51. LE JOUEUR DE VIELLE.

Vu de trois-quarts à gauche, assis sur un bloc de pierre taillée, il ouvre une bouche grimaçante et chante en s'accompagnant de la vielle. Il est vêtu d'un long manteau gris, sur lequel passe une petite collerette blanche, et de chausses couleur saumon; il porte des bas blancs, retenus par des jarretières d'un jaune éteint, et des souliers noirs à lacets rouges. La vielle est gris-jaune, avec un ruban rose et des ornements rougeâtres et argentés. Au pied du musicien on voit sa toque plate, rouge cinabre, ornée de deux plumes, l'une noire et l'autre blanche.
Stendhal (Mémoires d'un touriste, t. I, p. 327) : « Ignoble et effroyable vérité; tableau espagnol attribué à Murillo. Il n'est pas sans mérite. Coloris sage, expression vraie. Peut-être est-il de Velasquez, qui, à son début, s'essaya dans des sujets vulgaires. »

Toile. H. 1,62; L. 1,05.

Collection Cacault; acquis par la ville de Nantes en 1810. Un des tableaux les plus discutés dans l'histoire de l'art. Il a été d'abord longtemps attribué à Murillo par les *Cat. du*

Musée de Nantes de 1834, de 1854 et de 1876 (avec cette remarque : « dans ce tableau Murillo se rapproche de la manière de Velasquez »), *de 1883* (par *Merson*, dans l'*Inventaire des richesses d'art*) *et de 1903*; par *Léonce Pesquidoux*, *Voyage artistique en France*, Paris 1857, p. 56-57; par *Clément de Ris*, p. 318 (qui le juge très sévèrement et le trouve faible et déplaisant); par *Ch. B. Curtis*, *Velasquez and Murillo*, New-York, 1883, p. 279 (il le qualifie pourtant de « doubtful »). Puis à la première manière de Velasquez ou à Zurbaran (*Berenson*, note manuscrite, rapportée dans le cat. du Musée de Nantes de 1913). A « Zurbaran, mais c'est un Zurbaran exceptionnel et dont on ne connaît pas d'équivalent » (*Marcel Nicolle*, *Musées de France*, 1911, n° 5, p. 75 et suiv., et Cat. du Musée de Nantes, 1913); puis, en raison du sujet, à Herrera le Vieux (*Aug. L. Mayer*, en 1911); en raison de sa monochromie à Mayno (*Aug. L. Mayer*, en 1922); en dernier lieu, à Juan Rizi (ou Rizzi), par MM. Elias Tormo et Pineau-Chaillou. Une expertise faite au Musée de Nantes affirme l'existence de la signature Rizzi.

Néanmoins, M. le Maire de Nantes et M. le Conservateur du Musée de cette ville veulent bien nous autoriser à exposer le tableau sous le nom de Georges de la Tour, en nous laissant la responsabilité de cette attribution.

Ces attributions hésitantes et contradictoires dissimulaient l'erreur initiale, celle de chercher l'auteur du tableau parmi les Espagnols.

Cette école au style synthétique et au faire nerveux présente d'ailleurs des différences considérables avec le Joueur de Vielle dont le modelé est attentivement analysé, la matière mince et la couleur volontairement éteinte. Aussi, en 1913 déjà l'un des meilleurs connaisseurs de la peinture espagnole, Don Aureliano de Beruete, écrivait-il à M. Marcel Nicolle : « Ne pourrait-il pas (ce tableau) appartenir à quelqu'un de ces Italiens dérivant de Carravage et de Ribera, qui faisaient des types semblables? ». Et le Dr. V. von Loga inclinait même à le donner à Strozzi, le Gênois (opinion rapportée dans le Cat. de Nantes de 1913, p. 127).

Le jour où apparût le « Tricheur » (n° 53) authentiquement signé de Georges de la Tour, son propriétaire M. Pierre Landry le rapprocha du tableau de Nantes. Quelques années plus tard le Dr. Hermann Voss du Musée de Berlin, l'un des meilleurs connaisseurs de la peinture du XVII^e^ siècle, développait et exposait avec une clarté pénétrante (*loc. cit.*) les analogies de style

et de facture entre le Tricheur d'un côté et le Joueur de Vielle de Nantes et le Saint Jérôme de Stockholm (et sa réplique de Grenoble) de l'autre. L'attribution des tableaux aussi « espagnols » à un artiste français, voire lorrain, paraissait tout d'abord osée. Mais à l'occasion des recherches faites pour préparer la présente exposition d'autres tableaux du même genre apparurent qui ont confirmé cette attribution et qui ont permis aux critiques les plus prudents de se familiariser avec un fait aussi nouveau. Le « Saint Jérôme » de la coll. Deiclève (n° 54) et la « Rixe des musiciens ambulants » de Chambéry présentent en effet des éléments stylistiques qui se retrouvent dans plusieurs tableaux de la Tour, aussi bien certains qu'attribués, nocturnes que diurnes, et achèvent d'établir la liaison définitive.

A comparer surtout dans les quatre tableaux diurnes ici exposés (Le Tricheur [signé], Le Joueur de Vielle, St-Jérôme, Rixe de Mendiants), les éléments suivants : la couleur, où le cinabre est identique, les plis parallèles et comme aplatis au fer, le dessin des mains, la facture des cheveux et des ongles, le mouvement des jambes et des bras, croisés ou pliés comme des bâtons, les ombres projetées formant des arabesques.

Enfin, un argument très important vient de s'ajouter à l'appui de la nouvelle attribution : nous venons de trouver dans la coll. de M. Waldmann, à Paris, un autre Joueur de Vielle directement inspiré du tableau présent (n° 146 du présent catalogue) où l'on voit le même modèle presque dans la même attitude, et cette peinture a été achetée vers 1846, à Nancy. Désormais il est bien difficile de croire qu'un tableau espagnol eut exercé son influence précisément à Nancy, alors qu'on a déjà des raisons pour supposer qu'il a été exécuté à Lunéville!

Dans ces conditions nous ne reculons plus devant l'attribution à Georges de la Tour de Lunéville d'une toile qui, du coup, devient son chef-d'œuvre parmi les tableaux à éclairage diurne, en même temps qu'un chef-d'œuvre de la peinture française du XVII[e] siècle.

M. August L. Mayer, le connaisseur réputé de l'école espagnole, se range sans réserves à notre opinion, après avoir étudié les peintures de La Tour réunies par l'Exposition. Il souligne qu'en attribuant dernièrement le Joueur de Vielle à Mayno, c'est-à-dire à un peintre d'origine et de sensibilité italiennes, il ne considérait plus ce tableau comme entièrement espagnol d'esprit.

D'autre part, l'éminent connaisseur de la peinture du XVII^e^ siècle qu'est M. Roberto Longhi donne le Joueur de Vielle sans la moindre hésitation à Georges de La Tour.
Gravé sur bois dans le Magasin Pittoresque, 1842, p. 292; gravé par F. Villot, 1847; gravé à l'eau-forte par Jean Vyboud (dans Gonse, *loc. cit.*).

BIBL. ET REPR. *Louis Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, La Peinture, 1900, p. 238 et pl. en regard de la p. 238 (« Inconnu de l'école espagnole, peut-être Velasquez) ; Toute la bibliographie antérieure à 1913 est résumée d'une manière excellente et très complète par *Marcel Nicolle*, Catalogue du Musée de Nantes, 1913, n° 340 (en proposant l'attribution à Zurbaran) ; *Aug. L. Mayer*, Die Sevillaner Malerschule, Leipzig 1911 et Geschichte der Spanischen Malerei. Leipzig, 1922, p. 393, n° 286 (en l'attribuant à Juan Bautista Mayno) ; *Hermann Voss*, Tableaux à l'éclairage diurne de G. de la Tour, Formes, juin 1931, p. 97-100, repr.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

52. SAINT JÉRÔME PÉNITENT.

Il est agenouillé, nu, une croix dans la main gauche et une corde dans la droite. Son manteau de couleur cinabre est rejeté sur son bras gauche. Derrière lui le grand chapeau cardinalice. A terre, un crâne et un livre ouvert.

Toile. H. 1,52; L. 1,09.
Non signé.

Coll. Axel Gabriel Bielke; coll. J. Boklund; coll. Oscar Björck; offert au Musée de Stockholm en 1917 par l'Association des « Nationalmusei Vänner » avec le concours de K. A. Wallenberg et de A. V. Versteegh.

Une réplique originale avec variantes (le chapeau cardinalice manque), très belle et en excellent état, se trouve au Musée de Grenoble, attribuée à l'École espagnole (voir la photographie). L'analogie du modèle avec le vieillard du tableau d'Épinal (n° 45), la stricte ressemblance de la facture et de la couleur avec le « Tricheur », signé, de la coll. Landry (n° 53) ne permettent pas de douter de l'attribution de ce tableau à Georges de la Tour. Cette belle peinture a été donnée à Juan Bautista

Mayno, ainsi que le Joueur de Vielle de Nantes, qui est certainement de la même main.
Exécuté sans doute à la même époque que ce dernier tableau et à une date voisine de celle de « Saint-Pierre » d'Épinal.
M. Axel Gauffin, le distingué connaisseur et directeur du Musée de Stockholm, qui a pu étudier tous les tableaux de G. de La Tour à l'occasion de cette exposition, a déclaré que la présente peinture sera désormais exposée dans les salles françaises de son Musée, sous le nom de G. de La Tour.

BIBL. ET REPR. *Monatshefte für Kunstwissenschaft* XIII, vol. I, p. 88, 89; *Aug. L. Mayer*, Geschichte der spanischen Malerei, Leipzig 1922, p. 393, n. 286; *Cat. du Musée National de Stockholm, maîtres étrangers*, 1928, p. 21, n. 2026 (attribué à Juan Bautista Mayno); *Hermann Voss*, Tableaux à éclairage diurne de G. de la Tour, Formes, juin 1931, p. 97-100 (en indiquant par erreur que le tableau se trouve à Grenoble).

AU MUSÉE NATIONAL, STOCKHOLM.

53. LE TRICHEUR (L'ENFANT PRODIGUE?).

Un jeune homme, coiffé d'un béret à plume, vêtu d'un pourpoint richement brodé et d'un manteau de couleur cinabre, est assis à droite à une table, l'air naïf et réfléchi, le regard baissé et fixé sur les cartes qu'il tient dans ses mains. De l'autre côté de la table un jeune homme, dont le visage est dans la pénombre, tire une des cartes dissimulées sous sa ceinture sur son dos. En face, une jeune courtisane, à robe largement décolletée, coiffée d'un étrange chapeau rouge orné de plumes, donne des ordres à sa servante qui s'approche d'elle, la tête serrée dans un turban jaune, tenant d'une main un verre de vin rouge et une fiasque de l'autre.

Toile H. 1,06; L. 1,46.
Signé en bas vers la gauche, sur l'étoffe qui recouvre la table : *Georgius Delatour fecit.*
Collection particulière à Paris.
Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres, 1932, n° 113.

Une réplique de cette composition se trouve dans une collection particulière à Genève.

Le présent tableau a permis de retrouver et de grouper les peintures à l'éclairage diurne de G. de la Tour. On y décèle de différentes nuances de l'art caravagesque qui l'éloignent considérablement de la « manière ténébreuse » du maître lui-même: dans le dessin rectiligne l'influence de Gentileschi (Orazio Lomi), dans les costumes mi-orientaux et mi-vénitiens, des souvenirs de Saraceni, dans la couleur claire, malgré tout son caractère original, une analogie avec Terbruggen.

« Le Tricheur, de La Tour, possède toutes les caractéristiques, bonnes ou mauvaises, des tableaux caravagesques néerlandais. Néanmoins, le goût inné du Français le préserve des exagérations auxquelles se laisse aller la grossièreté batave et qui nous rend si difficile la jouissance des œuvres des Bylert, Baburen, Terbruggen ou Rombouts. Les costumes de ses personnages n'ont rien de lourdement exagéré, le coloris des vêtements n'a rien de chargé, les gestes des modèles sont modérés; l'action, indiquée par quelques traits nets, est sobre et précise, sans aucune accumulation de détails trop appuyés. On reconnaît d'autre part la maîtrise psychologique du peintre à l'antithèse qui oppose le jeune homme de bonne famille, insouciant et au regard naïf, au tricheur rompu à toutes les « combines », assis devant lui, et à la courtisane dont le visage de masque aux traits morts n'est animé que par la vivacité significative des yeux. » (*Hermann Voss, loc. cit.*)

Les modèles de ce tableau se retrouvent dans d'autres peintures de G. de la Tour aussi bien diurnes que nocturnes : la servante a posé pour une des suivantes de Sainte-Irène dans le Saint-Sébastien de Berlin (n° 43) et peut-être pour l'Ange du tableau d'Épinal (n° 45); on reconnaît le long menton du Tricheur sous le casque d'un des soldats du Reniement de Saint-Pierre à Nantes; le jeune soldat riant de ce dernier tableau est peut-être le même qui pose ici pour l'Enfant prodigue.

BIBL. ET REPR. *Hermann Voss.* Tableaux à éclairage diurne de G. de la Tour, Formes, juin 1931, p. 97-100, repr.; *A. Dezarrois*, Revue de l'Art Anc. et Mod., février 1932, XII, p. 84, repr.; *Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art*, 1200-1900, Royal Academy, Londres 1933, n. 96, pl. 35; *Raymond Lecuyer*, Plaisir de France, octobre 1934. repr.; *Chamot*, Apollo, janv. 1932 (repr.); *L'Art Vivant*, janvier 1932, repr.; *W. Weisbach*, p. 92, pl. 9.

A M. PIERRE LANDRY, PARIS.

54. SAINT JÉRÔME ÉTUDIANT DANS SA CELLULE.

Il est debout derrière une table, vu à mi-corps, de face. Vêtu d'une mante cardinalice de couleur cinabre et d'une chemise blanche, il se penche en avant en lisant une lettre qu'il tient de la main gauche, tandis que de la droite il ajuste des bésicles sur le nez. Au premier plan, sur la table, recouverte d'une nappe vert sombre, on voit un grand livre ouvert, un autre, petit, fermé, un crâne, des ciseaux, un cachet, l'étui des bésicles, deux plumes d'oie et un encrier.

Toile. H. 1,22; L. 0,93.
Non signé.
Ce tableau n'a jamais été exposé ni décrit.

L'attribution de ce tableau à l'auteur du Joueur de Vielle de Nantes, des Saint-Jérôme de Stockholm (n° 52) ou de Grenoble, de la « Rixe de Mendiants » de Chambéry (n° 50) ne nous paraît pas douteuse. En outre de l'identité du style, de la facture et de la couleur, cette peinture présente le modèle favori de l'artiste, un vieillard au front bombé et découvert, aux nombreuses petites rides, à la barbe en collier, aux yeux étroits, profondément enfoncés, tel que le montre le tableau de Stockholm.

A M. LOUIS DELCLÈVE, NICE.

LE BLANC (HORACE).

Né à Lyon, probablement dans le troisième quart du XVI^e^ siècle, mort dans la même ville vers la fin de 1637. Il aurait étudié en Italie sous Lanfranc, puis s'établit à Lyon vers 1610. Peintre de portraits très réputé, il a reçu d'importantes commandes et, en 1623, sa ville natale le nomma « peintre ordinaire de la ville de Lyon ». On l'appelait également « peintre de l'Académie de Rome ». En 1625 il est « peintre ordinaire du roi », et l'année de sa mort on le cite comme « peintre de la maison du roi ». En outre des portraits, il a fait de nombreux tableaux religieux, dont quelques-uns ont subsisté à Lyon, à Toulouse, à Grenoble (tableau exposé) et en Italie (Le mariage de la Vierge, maître autel de l'église San Giuseppe dei Falegnani à Rome). A ces tableaux cités jusqu'à présent de Horace Le Blanc nous ajouterions un « Martyre de Saint-Sébastien » au

Musée de Rouen, signé *Ho^m, Blanqus F. 1624* (le catalogue du Musée de 1911, n° 477, dit « Blangus (H.), italien, école des Carrache »), d'une tonalité claire, où le ton gris-vert domine, et dont le dessin maniéré ainsi que le canon allongé du personnage rappellent encore, à travers les influences italiennes contemporaines, la deuxième école de Fontainebleau.

Les mêmes souvenirs maniéristes (assez analogues à ceux qu'on remarque à la même époque chez Quantin Varin) apparaissent dans les personnages de la scène religieuse du tableau exposé, alors que les portraits des donateurs y sont réalistes — phénomène courant chez presque tous les peintres du Nord du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle qui ont reçu une formation italienne. — Les portraits du tableau de Grenoble, celui surtout de la donatrice, confirment la réputation qu'acquit Le Blanc dans ce genre de peinture et, par leur caractère personnel, permettent d'espérer qu'un jour on trouvera, en les invoquant, d'autres portraits de cet intéressant artiste.

Bibliographie, *Mariette*, III, p. 85; *Nouvelles Archives de l'art franç.*, 1872, p. 86; *N. Rondot*, « Les Peintres de Lyon du XIV^e au XVIII^e siècle »; R. S. A. B. Dép^ts, 1887, p. 444-6; *Charvet*, petite notice et liste des œuvres dans R. S. B. A. Dép. XVIII, 1894, p. 145; 1893, p. 126; *D. Angeli*, « Chiese di Roma »; *Archives de l'Art fr.*, 2^e série, II, p. 108, 114, 116, 125, 134, 139, 144, 149; *Perretti*, « Les Lyonnais dignes de mémoire », II, p. 105; *Jal*, Dict. hist.; *Thieme-Becker*, t. IV, p. 89.

55. Ensevelissement du Christ.

Les donateurs agenouillés seraient le connétable Lesdiguières et sa femme Marie Vignon.

Toile. H. 1,75; L. 1,30.

Signé en bas, vers la gauche, sur la pierre tombale : Hor. Blancus Lugduny fecit 1621.

Provient probablement du Couvent des Clarisses à Grenoble, où se trouvait le tombeau de Marie Vignon; après la suppression du couvent à la Révolution le tableau aurait été transporté à l'église Notre-Dame de Grenoble, ensuite, au début du XIX^e siècle, exposé dans l'ancienne chapelle baptismale à l'église Saint-André.

Ce tableau a été rendu à Le Blanc par Charvet (*loc. cit.*). Il a été autrefois attribué à Thomas Blanchet de Lyon; pourtant

la date de naissance de cet artiste (1614 ou 1617) aurait dû suffire pour écarter cette attribution.
Les souvenirs maniéristes dans la scène religieuse, fort différente de style et de facture des portraits des donateurs, sont assez analogues à ceux que l'on trouve dans les œuvres de Quentin Varin (p. ex. La Flagellation du Christ à la Cathédrale de Beauvais) et dénoncent une formation florentine plutôt que l'influence de Lanfranc, que la tradition donne comme maître à Le Blanc.

BIBL. ET REPR. *Pilot de Thorey*, Notice sur l'église Saint-André de Grenoble (en le donnant à Thomas Blanchet) ; *Charvet*, Étude sur Blanchet R. S. B. A. Dep. XVII, 1893, p. 86-169) [identifié comme Le Blanc] ; *Charvet*, R. S. B. A. Dep. XVIII, 1894, p. 145 ; Chanoine *P. Micouloux*, Saint-André — ancienne Chapelle Baptismale.

A L'ÉGLISE SAINT-ANDRÉ, GRENOBLE.

LE BRUN (LEBRUN CHARLES).

Né à Paris, le 24 février 1619, mort dans la même ville le 12 février 1690. Avant de devenir le décorateur classique par excellence et le dictateur des arts sous Louis XIV, Le Brun n'échappa point à l'emprise des curiosités naturalistes. Déjà avant de partir pour l'Italie il traita des sujets qui en relèvent : « Saint-Jean Évangéliste plongé dans une chaudière d'eau bouillante ». A Rome il fut accueilli par le cardinal Barberini, grand amateur des « tenebrosi », et il regarda leurs peintures, comme le prouve « La mort de Caton » exécutée au retour du voyage, à Lyon (Musée du Louvre, exposé provisoirement au Château de Compiègne, voir la photographie).
Ce tableau est nettement caravagesque, par sa conception naturaliste, son clair-obscur, et les types des personnages. Peu de temps après, Lebrun faisait des portraits d'une simplicité charmante, avec une légère et sincère touche de lyrisme, qui se souvenaient peut-être d'une autre forme du naturalisme italien, celle des Bolonais. (Portrait de Testelin, n° 56.)
La décoration monumentale, l'évolution de ces idées personnelles, la nature des commandes qui lui incombaient l'ont par la suite détourné définitivement de cette conception.
Enfin, avant de peindre des grandes effigies officielles, où l'idée

de la magnificence se superpose à la caractéristique de l'individu et la colore sans l'amoindrir, Le Brun exécute un chef-d'œuvre qui révèle toujours les goûts de sa jeunesse. Le portrait de Jabach et de sa famille respire le puissant naturel d'un van der Helst, mais accompagné déjà du souci de l'apparence, de la grandiose dignité. Son réalisme est à peine dissimulé. Mais il n'est pas franc non plus et cet excellent tableau nous mène vers des portraits d'apparat, dont la place n'est plus dans cette exposition.

BIBLIOGRAPHIE. Bibliographie antérieure à 1928 se trouve dans *Thieme-Becker*, t. XXII ; *Weisbach*, p. 40, 52, 138, 163, 172, 179, 183, 185 et suiv., 195, 196, 202, 203, 212 et suiv., 221, 226, 228, 237, 273, 277, 281, 292, 351, 364.

56. PORTRAIT DU PEINTRE LOUIS TESTELIN L'AÎNÉ (1615-1655).

Il est vu en buste, tourné de trois-quarts à droite, les cheveux longs, vêtu de noir, avec un simple rabat blanc autour du cou.

Toile. H. 0,64 ; L. 0,52.
Non signé.
Collection de l'Académie Royale de Peinture ; Musée de Versailles.

Un portrait d'une rare simplicité, exceptionnelle dans l'œuvre de Le Brun et dont l'esprit relève de celui de la première moitié du siècle. Le modèle paraît âgé de 30 ans environ. Ainsi, le tableau a dû être peint vers 1646-1647, à l'époque où Le Brun et Testelin, toujours très liés, travaillaient ensemble à la décoration de l'hôtel du commandeur de Jars. Le Brun venait de rentrer d'Italie et sa peinture se ressent des influences de ces effigies sobres et chaudes de ton, avec une note de mélancolie, qui, dans ce pays, devaient donner quelques années plus tard, des portraits comme celui de Carlo Maratta par lui-même (au Louvre), si voisin du présent tableau.
Une copie de ce tableau exécutée par Hallier a été présentée par lui comme morceau de réception à l'Académie, le 3 juin 1668.

BIBL. ET REPR. *Guillet de Saint-Georges*, dans les mémoires inédits sur les Membres de l'Académie, 1864, p. 225 ; *Georges*

Lafenestre, Notice des portraits d'artistes exposés dans la salle Denon au Musée du Louvre, 1888, n° 80.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

57. PORTRAIT DU BANQUIER COLONAIS EVRARD JABACH AVEC SA FAMILLE.

Le grand amateur est assis au milieu de ses célèbres collections, dans une des pièces somptueuses de sa demeure parisienne, rue Saint-Merry. De la main droite, il désigne un buste de Minerve, en bronze. Près de lui, plus à droite, est assise son épouse, Anne-Marie d'Égrotte (de Groote), entourée de ses quatre enfants. Au fond, dans la glace, on aperçoit l'image reflétée du peintre Le Brun près de son chevalet.

Le banquier Jabach III, mort en 1695, quitta en 1638 Cologne pour s'installer à Paris, où il devint le directeur de la Compagnie des Indes orientales et l'homme de confiance de Mazarin. Il est surtout connu par son excellente collection de peintures et de dessins qui, en 1670-72, passa, grâce à Colbert, à Louis XIV et qui forme aujoud'hui un des fonds les plus importants des collections du Louvre.

Toile. H. 2,76; L. 3,25.
Non signé.

La peinture exécutée vers 1647 (d'après Guillet de Saint-Georges, Mémoires inédits sur des membres de l'Académie Royale, Paris 1864, p. 8) resta jusqu'à 1835 à Cologne, dans la maison de la famille Jabach : c'est là où Goethe l'a vue (Dichtung und Wahrheit, Hempel XXII, p. 166 et Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar, Hempel, XXVI, p. 268).
D'après W. Baumeister, Wallraf-Richartz Jahrbuch 314 (1926-1927), p. 211, le présent tableau ne serait pas celui qui se trouvait dans la maison de Jabach, mais un deuxième exemplaire qui, après avoir appartenu au beau-frère de Jabach, puis à la famille de Groote, se trouvait à la maison de la famille de Kemp à Cologne et fut vendu aux enchères en 1836. Le tableau de la maison de Jabach aurait été vendu en 1792 à Henry Hope à Haarlem, puis vendu avec sa collection en 1816

à Londres et serait disparu depuis. (*Cf.* aussi O. H. Förster, Kölner Kunstsammlungen, 1931, p. 10 et suiv.)
Il existe au Musée Wallraf-Richartz à Cologne (*Cf.* Wallraf-Richartz Jahrbuch, I, 1924, p. 118) un dessin qu'il faut considérer plutôt comme exécuté d'après le tableau que comme une étude préparatoire de Lebrun.

BIBL. ET REPR. *J. G. Schadow*, Kunstwerke und Kunstansichten, 1848, p. 275; *Cat. du Musée de Berlin*, 1931, n. 471, repr.; *René Schneider*, L'art français au XVII^e^ siècle, coll. Les patries de l'air, Laurens 1925, p. 136, fig. 77.

AU KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM, BERLIN.

LEFEBVRE (OU LE FEBVRE CLAUDE).

Peintre et graveur, baptisé le 12 septembre 1632 à Fontainebleau, mort à Paris le 25 avril 1675. Fils du peintre Jean I Lefebvre; au moins quatre de ses frères furent peintres également. Élève de son père et de Claude de Hoëy Formé par l'étude des peintures du Primatice, il entra en 1654 dans l'atelier de Le Sueur, pour passer un an plus tard sous la direction de Le Brun, qui l'orienta vers la peinture de portrait. Entré en 1663 à l'Académie, il y obtint la charge de professeur adjoint en 1664. A côté de Philippe de Champaigne il fut le portraitiste le plus renommé de son temps et le Salon du Louvre de 1673 a compté 9 tableaux de sa main.
Autant qu'on puisse en juger par ses rares portraits conservés, il commença par suivre la manière de Philippe de Champaigne, tout en donnant à son modelé des accents plus puissants qui parfois frisent la lourdeur. Avec le temps, sa facture s'élargit et la composition s'assouplit, peut-être sous l'influence des portraits de Van Dyck.
Son chef-d'œuvre serait le «Précepteur et son élève» du Louvre, dont l'attribution n'est cependant assurée que par la tradition. Ce tableau prouverait que le talent de Lefebvre était en plein épanouissement au moment de sa mort prématurée, à 43 ans.

BIBLIOGRAPHIE: *D'Argenville*, Abrégé, etc., 1762, IV, p. 177 et suiv.; *Mariette*, Abecedario, III, p. 115 et suiv.; *Ch. Blanc*, Hist. des Peintres, etc., éc. Franç., 1 (1865); *Dussieux*, Les Artistes français à l'étranger, 1876, p. 266; *Th. Lhuillier*, Le Peintre Cl. Lefebvre, R. S. A. Dep^t^

XVI (1892), p. 487-511; *E. Thoison*, R. S. B. A. Dep^{t} XXIX (1905), p. 358-83; *Montaiglon*, Procès-verbaux de l'Ac. Royale, 1875/92, 1909, Table par Cornu; *Rev. Univers. des Arts*, IV, 1856, p. 210; *Courrier de l'Art*, 1890, p. 117; *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art fr.*, 1911, p. 377, 384, 393; 1921, p. 210; 1924, p. 244, 248 et suiv.; *Gaz. des B. A.*, 1922, I, p. 78, 81; *F. Herbet*, Les Artistes de Fontainebleau, 1901, p. 99 et suiv.; *Thième-Becker*, T. XXII (1928), p. 551.

58. PORTRAIT DE NICOLAS EDMOND OLIVIER, CONSEILLER DU ROI.

« Le Conseiller du Roi en son grand Conseil, grand auditeur de France » est vu à mi-corps, tourné légèrement de trois quarts à gauche, vêtu de son costume de magistrat.

Toile. H. 0,77; L. 0,55.

Daté à droite, sur la balustrade en pierre: *A° 1661, Anno (aetatis ?) 49.*

Coll. Leforestier à Nancy; acquis par la ville de Metz en 1846.

Gravé par Audran.

Ce tableau, assuré à Claude Lefebvre par la gravure d'Audran et qui représente sans doute sa première manière, est totalement différent du « Précepteur » du Musée du Louvre (exposé sous le n° suivant).

BIBL. ET REPR. Catalogue des tableaux du Musée de Metz, 1876, n° 87.

AU MUSÉE DE METZ.

59. PORTRAIT D'UN PRÉCEPTEUR ET DE SON ÉLÈVE.

Le maître, un ecclésiastique âgé, à la figure noble et énergique est debout, vu à mi-genoux. Il parle à son élève en lui désignant de la main gauche un objet qu'on ne voit pas ou, plutôt, en le présentant à quelque personnage invisible. Le jeune garçon s'incline légèrement, la main

gauche posée sur sa poitrine et la droite, tenant le chapeau, appuyée sur la hanche.

Toile. H. 1,35 ; L. 1,11.

Non signé.

Collection La Live de Jully (1770) ; collection Pradix de Sainte-Foix, 1782 ; collection J. B. P. Le Brun (vente à Paris, le 20 mars 1810) ; acquis à cette vente par le Musée Napoléon.

L'attribution de ce tableau à Cl. Lefebvre remonte au XVIII[e] siècle. Si elle est exacte, le tableau ne doit pas appartenir à la même époque de l'évolution du peintre que le portrait d'Olivier au Musée de Metz (n° 58 du présent catalogue) qui est daté de 1661 et authentifié par la gravure d'Audran : sa facture est beaucoup plus large et plus puissante que celle du portrait de Metz, qui se ressent des influences de Philippe de Champaigne tant pour le modelé que pour la composition qui présente le personnage en buste ou à mi-corps, derrière une balustrade en pierre. Si le portrait d'homme au Musée du Louvre (voir la photographie) est bien de Cl. Lefebvre, il confirme l'évolution que l'on pourrait imaginer de son art : il date de 1667 et on y voit encore l'archaïque balustrade en pierre dans le goût de Champaigne, mais en même temps un modelé fouillé et vigoureux, voisin du tableau présent. Ainsi il représenterait la transition vers le style du « Précepteur et de son élève » qu'il faudrait dater de 1670 environ. Cette œuvre puissante appartiendrait par conséquent à la dernière manière de l'artiste.

BIBL. ET REPR. *Villot*, Notice des Tableaux du Musée du Louvre, 1855, n° 195 (indique par erreur : acquis en 1782 à la vente Sainte-Foix) ; *Gaston Brière*, Cat. des Peintures de l'Ec. Franç., Musée du Louvre, 1924, n° 529 ; *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, École franç., XVII-es., Ed. de l'Illustration, p. 71, pl. 78 ; *René Schneider*, L'Art français, XVII-e., coll. Les patries de l'art, Laurens, 1925, pp. 45 et 46, repr. p. 45 ; *Gaston Brière*, La provenance d'un tableau attribué à Claude Lefèbvre au Musée du Louvre, Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'art français, 1921, pp. 210-211.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

ATTRIBUÉ A ROLAND LEFEBVRE (DIT DE VENISE).

Né vers 1608 à Bagneux près de Saumur (?), mort à Londres âgé de 69 ans environ. Ce peintre, peu connu, est à distinguer à la fois de Claude Lefebvre et de Valentin Lefebvre. Sa formation fut italienne: il signait lui-même « Venetus », fier de son long séjour à Venise. Il acquit un certain renom à Rome, puisqu'en 1636 il y est cité comme membre de l'Académie de Saint-Luc. Ce n'est que vers la fin de sa vie qu'il reprit le contact avec la patrie. L'Académie l'agrée en 1662 et il se voit commander les portraits de Le Brun et de Colbert (perdus). Trois ans plus tard il présente une composition allégorique comme son morceau de réception à l'Académie, qu'il quitte au bout de deux mois pour l'Académie de Saint-Luc. Ayant visité l'Angleterre dans sa jeunesse, il y retourne vers 1676.
On le connaît surtout par ses miniatures. Le portrait de Narbonne, exposé ici, montre qu'il était capable de faire des portraits de grandeur naturelle, d'une facture un peu molle, mais d'un accent spirituel. On voit dans cette toile le modèle lâché à l'italienne, avec une touche assez apparente et des teintes bleues voisinant avec des roses légèrement outrés. Mais sa manière de caractériser l'individu est profondément française: devant ce visage nerveux, vaguement sarcastique et au regard pétillant, devant ce masque où les yeux et la bouche suffisent pour définir un homme, le souvenir des pastels de Quentin La Tour se présente tout naturellement à l'esprit.

Bibliographie. *Mariette*, Abecedario, III, p. 115; *Walpole*, Anecdotes of Painting in England, 1862, II, p. 462; *Florent Lecomte*, Cabinet des Singularités, etc., III (1700), p. 148; *Dussieux*, Les Artistes français à l'étranger, 1876, p. 266; *Gaz. des B. A.*, 1878, I, p. 351; 1879, I, p. 295; *C. Port*, Les Artistes Angevins, 1881; *Montaiglon*, Procès-Verbaux de l'Ac. Royale, 1875/92, I, p. 204, 230, 274, 279; *Nagler*, Monogr., II, n° 2063, IV, n° 3718; *Le Blanc*, Manuel de l'amateur d'estampes, III, p. 196, n° 53; R. S. A. B. Dep^{te}, XXIX (1905), p. 367 et suiv., 373; *Arch. de l'Art franç.*, 1915, p. 355; *Hoogewerff*, Bescheiden in Italia, 2^{e} partie, Haag, 1913, p. 51; *Thieme-Becker*, XXII, 1928, p. 557.

60. PORTRAIT D'HOMME.

Vu en buste, le corps de profil à gauche, la tête de trois quarts à gauche, les cheveux longs encadrant librement le visage, vêtu d'un manteau noir, un simple col de linon blanc au cou.

Toile. H. 0,70; L. 0,56.

Non signé.

Coll. de Maurice Peyre, ancien président de la Commission archéologique de Narbonne; légué avec cette collection au Musée de Narbonne.

L'attribution à Roland Lefebvre est traditionnelle. Elle semble appuyée par la facture italienne des chairs, où l'accord du bleu et du rose est familier aux peintres vénitiens du XVII[e] siècle.

BIBL. ET REPR. Cat. du Musée de Narbonne, n° 161.

AU MUSÉE DE NARBONNE.

FRANÇOIS LEMAIRE.

Né à Maison-Rouge, commune d'Aufferville (Seine-et-Marne), en 1620; mort à Paris, le 16 février 1688. On connaît très mal ce peintre qui fut souvent confondu avec deux autres peintres du même nom : Jean, dit le « Gros Le Maire », et François, dit le « Petit Le Maire ». D'après Félibien, ce fut un « peintre pour les portraits » et l'un des « Conseillers » de l'Académie. Il fut d'après Jal le maître de J.-B. Santerre. L'Académie demanda à Lemaire, en même temps que le portrait de Sarrazin, celui du chancelier Séguier; ce tableau est perdu.

A en juger par le portrait de Sarrazin, ici exposé, l'art de Lemaire était un peu archaïque : en 1657, il est linéaire et il emploie des tons locaux peu nuancés. Mais il a un puissant caractère, une belle dureté chargée d'expression et rappelant les œuvres de certains Espagnols influencés par la première manière de Velasquez.

BIBLIOGRAPHIE. *Félibien*, Noms des Peintres les plus célèbres et les plus connus anciens et modernes, Paris, 1675 (*Revue universelle des Arts*) ; *Cornu*, Table des Procès-verbaux de l'Académie (indique à tort qu'il était surnommé « le Petit » ; *Jal*, Dictionnaire des peintres ; *Fidière*, Etat civil de l'Académie, p. 44 ; *André Girodie*, Le sculpteur Sarrazin, 1933.

61. PORTRAIT DE JACQUES SARRAZIN, SCULPTEUR (1592-1660).

Il est vu à mi-jambes, la tête de face, le corps de profil à droite, s'appuyant d'une main sur un cône.

Toile. H. 1,05 ; L. 0,88.

Non signé.

On lit au dos du châssis, d'une écriture du XVII^e^ siècle : *Peint par M. Lemaire.*

Collection de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ; Musée du Louvre (salle des portraits d'artistes) ; transporté à Versailles en 1921.

Morceau de réception à l'Académie royale de Peinture et Sculpture, le 5 août 1657. Gravé par C.-N. Cochin, en 1731.

BIBL. ET REPR. *Georges Lafenestre*, Notice des portraits d'artistes exposés dans la salle Denon au Musée du Louvre, Paris, 1888, n° 75 ; *Catalogue sommaire des peintures du Musée du Louvre*, Ec. française, Paris, 1909, n° 534 ; *Gaston Brière et Eugène Communaux*, Emplacements actuels des peintures de l'école française, extrait du *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art franç.*, 1925, p. 46 ; *André Girodie*, Le sculpteur Sarrazin, 1933, repr.

AU MUSÉE DE VERSAILLES.

ANTOINE LE NAIN.

Né à Laon probablement en 1588, mort à Paris le 25 mai 1648. Formé par un peintre étranger, de passage à Laon, sans doute un Néerlandais, dont l'art a dû être voisin de celui d'un Adriaen Pieters van de Venne p. ex. (à comparer avec la photographie). Maître-peintre de l'Abbaye de Saint-Germain des Prés, le 16 mai 1629 : il a vécu au milieu de la colonie flamande de Paris et ce choix de la maîtrise semble confirmer les attaches nordiques de son art. Spécialiste de portraits de petites dimensions traités souvent comme des scènes de genre (cf. chanoine L'Eleu, *loc. cit.*), mais, suivant toute vraisemblance, aussi l'auteur des portraits de grandeur naturelle, dont l'exposition offre le premier exemple connu. Membre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture dès sa fondation, où il entre le 1er ou le 7 mars 1648. Frère aîné de Louis et de Mathieu, il les a influencés par sa technique remarquablement large et hardie pour un peintre de petits tableaux.

Les trois frères ont fondé à Paris, vers 1630, un atelier commun ; ils collaboraient souvent et signaient du nom de famille sans ajouter le prénom, avec l'intention évidente de conférer aux productions de l'atelier un caractère d'unité commercialement utile. Pourtant, et en dépit de l'ancienne tradition qui le soutient, ils n'ont pas exécuté ensemble tous les tableaux signés ainsi et ils ne sont pas arrivés à s'identifier l'un à l'autre dans leur manière de peindre. Le mérite d'avoir précisé les différentes personnalité artistiques dans l'œuvre commune de trois frères revient à M. Paul Jamot. Ses conclusions permettent aujourd'hui de distinguer sinon toujours la part de l'exécution manuelle de chacun des frères, du moins les trois conceptions, très personnelles, qui présidaient à la création des peintures des Le Nain. Les tableaux datés des trois frères se rapportant presque exclusivement aux années 1640-1647, la question de l'évolution de chacun des artistes présente toujours de grandes difficultés.

Il résulte des recherches de M. Paul Jamot que les réunions de portraits de petites dimensions, d'une conception particulièrement archaïque pour les dates de 1642 à 1647 qu'ils portent, trahissant des manifestes influences flamandes et une inégalité sinon un manque total d'évolution qui caractérise la vieillesse des petits maîtres, ne peuvent être que des œuvres du plus

âgé des frères, c'est-à-dire d'Antoine. C'est autour des deux tableautins du Louvre que furent groupées plusieurs autres peintures, représentant souvent des enfants. Elles sont marquées par une composition gauche, qui réunit les personnages en les juxtaposant simplement; par un dessin inégal qui comporte souvent de frappantes fautes de proportions. Leur facture est large, surtout dans les parties de vêtements, où la touche devient vigoureuse. La palette est vive et originale, l'observation fraîche et spirituelle. Enfin ses personnages se présentent dans une lumière égale, où tout clair-obscur fait défaut.

Antoine Le Nain nous apparaît aujourd'hui comme un petit maître plein d'attrait. On surprend chez lui un sens de l'enfance le plus profond peut-être que l'art français ait connu avant Chardin. En dépit de sa conception archaïque, il est très libre dans sa couleur et dans sa touche : il rehausse les teintes claires et transparentes d'un large cerne noir et ce contour souple et mordant évoque les volumes sobrement et sans effort. Devant certaines de ses peintures moins poussées, tels « Les petits Joueurs de cartes » de la coll. Mathiessen p. exp., on se souvient spontanément qu'il vivait au temps de Hals, de Brouver, de Velasquez. Et c'est là un rapprochement pour la technique qui ne vient à l'esprit devant aucun autre peintre français du XVII[e] siècle. Aussi, telle silhouette, souple et ferme, que celle du grand garçon à gauche dans le même tableau fait-elle penser à Manet.

Bibliographie. *Claude L'Eleu*, Histoire de Laon, 1711-1726 (Bibl. de Laon); *Felibien*, IV, p. 215; *Mariette*, III; *Champfleury*, Les Peintres de la réalité sous Louis XIII, Les Frères Le Nain, Paris, 1862; *Devismes*, Hist. de la Ville de Laon; 1882; *Champfleury*, Essai sur la vie et les œuvres des Le Nain, Laon, 1850; *Eudore Soulié*, Les Frères Le Nain, Le Magasin Pittoresque, mai 1850; *Champfleury*, Cat. des tableaux des Le Nain qui ont passé en ventes publ. entre 1755 et 1853, Revue Univers. des Arts, Bruxelles, 1861; *Champfleury*, Documents positifs sur la vie des frères Le Nain, Paris, 1865; *Champfleury*, Chron. des Arts, 6 mars 1875; *J. Guiffrey*, Antoine, Louis et Mathieu Le Nain, nouveaux documents, 1629-1669, Nouv. arch. de l'Art fr., 1876, p. 255-295; *J. Souchon*, De quels peintres furent élèves les frères Le Nain, L'Art, 1892; *P. Mantz*, Repas de paysans, Mag. Pittoresque,

avril 1892; *G. Grandin*, La Famille Le Nain, Journal de l'Aisne, 16 sept. 1893; *G. Grandin*, Les Collart, les Le Nain, les de la Tour, Nouvelles Archives de l'Art français, 1894; *A. Valabrègue*, Les Frères Le Nain, Paris 1904; *Ch. Florisoone*, Les Frères Le Nain, Amiens, 1906; *G. Geoffroy*, L'Art et les Artistes, II, 1905-1906, p. 63-68; *Sir Robert Witt*, III, Cat. of pictures by the Brothers Le Nain, Burlington fine Arts club, Londres, 1910; *Paul Jamot*, Études sur les frères Le Nain, Gaz des B. A., 1922, t. I, p. 129, 219, 293; 1923, t. I, p. 31 et 157; *Tristan Klingsor*, Les Le Nain, L'Amour de l'Art, 1922; *Cat. de l'Exposition Le Nain*, Gal. Jules Sambon, préf. de *M. Paul Jamot*, 15-30 janvier 1923; *R. Escholier*, Le Secret des Le Nain, suppl. littér. du Figaro, 28 janvier 1923; *L. Dimier*, Hist. de la Peint. fr., du retour de Vouet à la mort de Le Brun, t. I, p. 40-42; *Serge Ernst*, Les œuvres des frères Le Nain en Russie, Gaz. des B. A., 1926, t. I, p. 301; *C. H. Collins Baker*, The Le Nain Brothers, Apollo, 1928; *Josephine M. Lansing*, A fourth member of the Le Nain group, Metropolitan Museum Studies, mai 1929; *Paul Jamot*, Les Le Nain, Paris, Laurens, 1929; *Paul Jamot*, Panthéon, 1929; *Hermann Voss*, article dans Thieme-Becker, t. XXIII, 1929; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Journal des Débats, 8 octobre 1929; *Paul Jamot*, Un tableau inconnu de Louis Le Nain, Gaz. des B. A., 1930, II, p. 223; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Paris, Floury, 1933; *Paul Jamot*, Autour des Le Nain, R. A. A. M., mai 1933; *Paul Jamot*, Autour du problème des Le Nain, R. A. A. M., janvier 1934; *Amadore Porcella*, R. A. A. M., janvier 1934, p. 35; *Vitale Bloch*, Les Frères Le Nain et leurs tableaux religieux, Gaz. des B. A., juin 1934; *G. Isarlov*, Concorde, 24 août 1934; *P. du Colombier*, Beaux-Arts, 20 juillet 1934; *G. Isarlov*, Les deux Le Nain, R. A. A. M., novembre 1934; *Pierre Ladoué*, Les frères Le Nain, peintres des paysans français sous Louis XIII, « Les Études », novembre 1934; *P. du Colombier*, Beaux-Arts, 7 décembre 1934; *G. Isarlov*, Les deux Le Nain (suite), R. A. A. M., décembre 1934.

82. Réunion de famille.

Dix hommes assis ou debout sont réunis. L'un d'eux joue du luth, tandis qu'une jeune femme et un jeune homme

tiennent des feuillets comme s'ils s'apprêtaient à chanter. Derrière le joueur de luth, une petite fille, debout, regarde le spectateur.

Cuivre. H. 0,32; L. 0,40.

Signé et daté en bas, vers la droite : *Le Nain fecit 1642.*

Collection Stéphane Bourgeois; donné par lui en 1897 au Musée du Louvre.

A comparer les personnages avec ceux d'Adriaen Pieters van de Venne, de 1616 (voir la photographie) : ce fut probablement un petit maître hollandais ou flamand, dont l'art s'apparentait à celui de la jeunesse de Van de Venne, qui, étant de passage à Laon, avait formé Antoine Le Nain. Le canon de ces personnages aux grosses têtes et aux traits lourds ainsi que la technique relativement large et transparente révèlent le même fond artistique que celui de petits tableaux d'Antoine Le Nain, avec, chez ce dernier, moins d'habileté et plus de charme humain. La signature et la date ont été contestées par M. G. Isarlov (*loc. cit.*) qui assigne au tableau une date antérieure. Ce critique y voit une collaboration d'Antoine et de Louis Le Nain.

Bibl. et repr. *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, Ec. franç. XVII^e^ siècle, Ed. de l'Illustration, p. 26, pl. 23; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les Grands Artistes, Laurens, 1929, p. 24 et 25, repr. p. 13; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p. 17, pl. V-VII; *G. Isarlov*, Les deux Le Nain, R. A. A. M., novembre 1934, p. 111-114.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

63. Portraits dans un intérieur.

Dans un intérieur rustique, de deux côtés de la cheminée, sont disposés deux groupes de personnages : à gauche un homme, une femme et deux fillettes qui paraissent être des gens de qualité; un garçon, assis et jouant du flageolet, les accompagne. A droite, un couple de vieux paysans, assis à une table, tandis que derrière eux une jeune femme

élégamment vêtue se tient debout. Dans les deux coins du tableau, un chat et un chien.

Cuivre. H. 0,27; L. 0,37.

Signé et daté en bas au milieu : *Le Nain fecit, 1647.*

Acquis en 1888 de M. de Leschaux par le Musée du Louvre.

Exposition Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 7.

Le contraste entre le large traitement des vêtements et le modelé de miniaturiste adopté pour les visages est frappant. La signature et la date ont été contestées par M. G. Isarlov (*loc. cit.*), qui assigne au tableau une date antérieure. Ce critique y voit une collaboration d'Antoine et de Louis Le Nain.

Bibl. et repr. *A. Valabrègue*, Les Frères Le Nain, Paris, 1904, p. 56, repr. p. 61; *Paul Jamot*, Gaz. des B. A., 1922, t. I, repr. p. 227; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les Grands Artistes, Laurens, 1929, p. 24, repr. p. 17; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Paris, Floury, 1933, p. 18, pl. XVI à XVIII; *Mlle Germaine Barnaud*, Catalogue de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 7; *G. Isarlov*, Les deux Le Nain, R. A. A. M., novembre 1934, p. 111-114.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

64. Les petits joueurs de cartes.

Six enfants sont réunis autour d'une table, en jouant aux cartes. Deux garçons sont assis, une petite fille, la main dans la poche de son tablier, est debout derrière la chaise de l'un d'eux. Au premier plan, à gauche, un grand garçon, les bras croisés, coiffé d'un chapeau rond, regarde le spectateur. En face de lui, à droite, un petit chien est assis à terre.

Bois. H. 0,23; L. 0,35.

Non signé.

Exposition Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 23.

C'est le plus libre des tableaux d'Antoine Le Nain : il est peut-être laissé à l'état d'ébauche. Dans presque tous ses autres tableaux, ceux mêmes qui sont très poussés (comme les deux tableautins du Louvre) on remarque, surtout dans les parties du vêtement, la même touche relativement très large et traçant avec simplicité des ombres, grâce auxquelles les volumes se détachent vigoureusement.
Dans le modelé des visages on remarque des taches de bleu pur, franchement juxtaposées aux autres tons des chairs. C'est là une hardiesse exceptionnelle dans toute l'école française du XVII[e] siècle et témoignant des recherches picturales parallèles à celles d'un Hals, d'un Brouver ou d'un Velasquez jeune, toutes proportions gardées quant à la qualité générale de l'art de ce petit maître.

BIBL. ET REPR. *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, pl. XX (comme Louis Le Nain) ; *M[lle] Germaine Barnaud*, Cat. de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 23 (comme Louis Le Nain).

A LA GALERIE MATHIESSEN, BERLIN.

65. PORTRAIT DU MARQUIS DE TROISVILLES (OU TRÉVILLES).

Le capitaine des mousquetaires du roi Louis XIII, immortalisé par Dumas, est vu en pied, debout devant une balustrade, près d'une riche draperie. Il est tourné légèrement de trois quarts à droite, la main gauche sur la hanche, tenant une canne de l'autre main. Des cheveux longs et légèrement bouclés lui encadrent le visage et tombent sur la nuque. Il porte une armure, ornée d'une écharpe, le col blanc et les chausses rouges garnies de dentelle. Perle à l'oreille, éperons aux bottes, ganté de crispin.

Toile. H. 2,30; L. 1,40.
Signé et daté à droite, sur le socle de la colonne : *Le Nain fecit, 1644.*
Ce tableau n'a jamais été décrit ni exposé.

Le style de cette peinture désigne plutôt l'aîné des frères, Antoine Le Nain. Qu'on le compare avec les « Portraits dans

un intérieur » et avec la « Réunion de famille » du Louvre (nos 63 et 64) et on le sentira très nettement. C'est la même manière de caractériser un visage, à la fois franche et appliquée, au regard droit, aux traits un peu lourds ; le même éclairage égal, totalement différent du clair-obscur de Mathieu, n'ayant rien de commun avec les modulations riches et fines de Louis ; enfin, le même archaïsme de l'ensemble qui fait penser à Pourbus et dont s'éloignent les silhouettes souples et élégantes de Mathieu. La facture est plus complexe et la matière plus grasse, moins transparente : on pourrait les croire de Mathieu et supposer ainsi une collaboration de deux frères, où la part prépondérante serait réservée à Antoine. Le visage surtout montre cette sécheresse relative que l'on imagine volontiers chez un peintre de petits portraits lorsqu'il est obligé d'agrandir l'échelle.

D'après le chanoine *L'Eleu* (*loc. cit.*), Antoine « excelloit pour les mignatures et portraits en raccourci ». Mais récemment on a fait connaître un texte qui apporte quelques précisions nouvelles sur les Le Nain. C'est le roman de Du Bail, « Les Galanteries de la Cour », Paris, 1644 (le privilège est du 6 juin 1643, cette date correspond à la plus grande vogue mondaine des Le Nain, à l'époque dont on possède le plus grand nombre de leurs tableaux signés et datés). Le texte a été découvert par M. Magendie et des extraits en furent publiés par *M. Pierre du Colombier* (Beaux-Arts, 20 juillet 1934). Or, on y parle de l'aîné des trois frères comme de l'auteur des portraits « en grand » : « Florange (c'est le nom sous lequel on désigne sans doute Antoine Le Nain) fera le vôtre en grand ; car je le désire sans raccourcissement, s'il vous plaît. » M. Pierre du Colombier ajoute ce commentaire judicieux : « Sans doute il est étrange de voir commander à Florange, si c'est Antoine, un portrait grandeur naturelle, alors que le chanoine L'Eleu a dit qu'il excelle pour les portraits en raccourci ». Au fond, il n'y a pas de contradiction entre les deux textes : si Antoine était en effet supérieur dans les « mignatures », cela n'empêchait pas des gens d'un goût moins sûr de lui commander de grands portraits. Ainsi, l'apparition du présent tableau, qui porte une signature authentique de Le Nain et dont le style fait penser surtout à Antoine, s'accorde parfaitement avec le renseignement des « Galanteries », jusqu'alors si surprenant, et semble le confirmer.

A Mme LA COMTESSE DE MONT-RÉAL, RUEIL.

LE NAIN (LOUIS).

Né à Laon probablement en 1593, mort à Paris le 23 mai 1648. Comme son frère aîné, Antoine, il fut de l'Académie dès sa formation, en y entrant le même jour. Formé par Antoine, il lui doit beaucoup : tout d'abord l'orientation vers les sujets de genre, les bambochades; ensuite des éléments du métier et du style : les recherches de couleur raffinées, qui mettent en valeur des notes rares et brillantes au milieu de tons neutres, gris et bruns; une composition archaïque qui juxtapose les personnages sans lien apparent; la gaucherie du dessin et des fautes de proportions; les naïves attitudes de pose que gardent ses modèles.

Mais les défauts hérités d'Antoine semblent chez Louis amplifier l'expression spirituelle qu'il cherche. Il n'a pas d'ailleurs tardé à se créer un style personnel et à dépasser son frère. A l'encontre de celui-ci Louis n'a pas subi des influences flamandes : les rapprochements que l'on pourrait faire avec certaines scènes de genre néerlandaises sont superficiels, n'expliquent guère les origines de son art et ne représentent que des rencontres fortuites, telles que l'interprétation de certains sujets à une certaine époque en produit fatalement. L'esprit général qui est à la base de l'interprétation et le résultat final diffèrent essentiellement.

Dans l'œuvre de Louis Le Nain on constate quelque lointaine influence de l'esprit caravagesque : elle se traduit par le goût d'un éclairage concentré, parfois artificiel, et par l'intensité dans l'expression de la réalité, et cela aussi bien dans la figure humaine que dans la nature morte. Dans les tableaux religieux cette influence est mêlée de diverses réminiscences italiennes (« La Crèche » du Louvre, qui rappelle les Bolonais, et la « Sainte Famille » de la collection de Hévésy, qui fait penser à Lanfranc) auxquels s'ajoutent des reflets de l'art parisien contemporain (« La Nativité de la Vierge »), de l'église Saint-Étienne du Mont : le type de la Vierge, avec son dessin de la nuque arrondi et ses doigts effilés et pointus, dérive directement de Vouet et rappelle ceux de La Hire et de Blanchard, tandis que les personnages et le coloris clair du fond font penser à Le Sueur).

Ce luminisme, par lequel Louis se distingue si nettement d'Antoine, il ne faut pas le confondre avec la véritable

« manière sombre » caravagesque. Il fut au contraire très souvent associé à la peinture claire, chez certains disciples du grand Lombard. Tel fut par exemple le cas d'Orazio Lomi, dit Gentileschi, dont la gamme froide, basée sur l'accord des gris et des verts, le dessin rectiligne des contours et la composition calme à tendances classiques ne sont pas sans rapport avec certains tableaux de Louis Le Nain, comme la « Madeleine repentante » (n° 66). Or, Gentileschi, avant d'aller à Londres, a passé plusieurs années en France, à la cour de Marie de Médicis, entre 1621 et 1626 (il y était en tout cas en 1625, car il présenta à la reine-mère Jean Mosnier de Blois qui revint cette année d'Italie. — Voir *Ph. de Chennevières*, Les recherches sur la vie et les ouvrages des peintres provinciaux, t. II, note au bas de la p. 162). Louis Le Nain, comme Michel Corneille, par exemple, a pu alors subir son influence. Mais la manière de Gentileschi n'explique que de rares œuvres de Le Nain. Elle n'est pour rien dans les œuvres comme la Forge du Louvre ou celle de Reims (où la part de Louis, tout au moins pour la conception générale, paraît incontestable). Ce qui compte, c'est le rapport frappant avec « Apollon dans la Forge de Vulcain » de Velasquez, noté il y a longtemps par M. Paul Jamot. Mais comment l'expliquer ? M. Paul Fierens a supposé, à notre sens très judicieusement, que Louis Le Nain, que la tradition appelait toujours « le Romain », a fait le voyage d'Italie vers 1629-1630, au cours duquel il aurait rencontré Velasquez alors à Rome. Cette date correspondrait parfaitement à celle, à laquelle on fixe généralement l'installation de l'atelier commun des trois frères à Paris, vers 1630-1631 : on aurait attendu le retour de Louis, l'achèvement de son éducation artistique. Si M. Fierens avait vérifié la date de l'exécution de la Forge de Velasquez et s'il avait constaté qu'elle fut peinte en 1629 à Rome pendant le voyage du maître espagnol, il n'aurait peut-être pas modestement qualifié sa propre hypothèse d'invention de quelque « auteur de vies romancées ou imaginaires ». Tant d'influences diverses, bien que vagues, Louis Le Nain n'a pas pu les subir en France de 1610 à 1630, l'époque de sa formation artistique : l'Italie n'est pas encore venue en France avant le retour de Vouet et tous les artistes de cette génération, même les modestes provinciaux, s'ils témoignent de l'influence italienne, c'est qu'ils sont allés la chercher au delà des monts.

Malgré ces rapports, bien compréhensibles, avec l'art de son temps, l'œuvre de Louis Le Nain est d'une originalité saisis-

sante. Un profond et tendre sentiment et une noblesse toute « classique » séparent ses scènes rustiques, où les traits bouffons et vulgaires de la vie paysanne sont évités d'instinct, des bambochades hollandaises, flamandes, italiennes et espagnoles. Ces qualités spirituelles trouvent leur équivalent plastique non moins personnel : une matière grasse, une facture variée, bien que relativement moins large que celle d'Antoine, une composition aérée et monumentale, une couleur d'une douce mélancolie, où les gris dominent. Enfin, et Louis Le Nain ne partage ce privilège avec aucun de ses frères, il a un sens pénétrant du paysage. Il représente, dans toute sa pureté, l'une des formes les plus essentielles du génie pictural français : comme Chardin et comme Corot, dans le monde qui l'entoure il ne choisit que le naturel, il l'annoblit par une poésie personnelle et le traduit par une peinture à la fois simple et raffinée, ayant une propre saveur.

Les tableaux de Louis Le Nain ont eu un succès considérable. Plus que ceux de ses frères ils furent copiés. Il existe de ses compositions qui sont connues en cinq ou six exemplaires d'époque. Car les trois frères jouissaient d'une vogue considérable, la Société et la Cour les a remarqués, l'Académie les a acceptés dès ses débuts, et ils vivaient dans l'aisance. Et le fait que leurs œuvres ne furent pas gravées prouve qu'ils ont travaillé plutôt pour une élite de riches amateurs que pour le vaste public de petits bourgeois auquel s'adressait la reproduction graphique peu coûteuse.

Les artistes contemporains n'en furent pas moins frappés par la manière des Le Nain Parmi les étrangers, Michel Sweerts a subi leur prestige dans ses portraits (comme il a suivi Poussin dans ses compositions mythologiques), Abraham Willaerts dans les scènes de genre, et l'on devine des mains flamandes dans certaines peintures anonymes qui imitent celles des frères de Laon. Les imitateurs français ne manquaient également pas. Dans ses « Mémoires » le comte *Loménie de Brienne* cite Jean Michelin comme leur pasticheur (voir la notice sur Michelin). Grâce à M. Paul Jamot nous connaissons aujourd'hui ces fameux « pastiches » (bien différents des originaux, à vrai dire). Nous pensons qu'un groupe de tabeaux de belle qualité, attribués au XVIII[e] siècle aux Le Nain, dut être exécuté par Bourdon (je cite pour l'exemple le « Bénédicité » de la coll. du Dr. E. May, à Paris), car ils présentent les plus grandes affinités avec certaines de ses peintures authentiques

66. LA MADELEINE REPENTANTE.

Elle est assise dans une grotte, vêtue d'une simple robe et d'une draperie qui laisse sa gorge et ses épaules découvertes. Plongée dans une triste méditation, elle appuye son visage sur la main gauche. Un crâne est posé sur ses genoux. Près d'elle, sur une table rustique, un crucifix, un livre ouvert et une petit vase. Au fond, à droite, coule une tranquille rivière et sous un ciel gris s'étend la plaine. À l'avant-plan, à gauche, deux morceaux de bois sec près d'une grosse pierre.

Toile. H. 0,54 ; L. 0,46.

Non signé.

Exhibition of french Art, Royal Academy, Londres 1932, n° 121 ;

Exposition Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 12.

On remarque d'un côté l'identité du modèle avec la Vénus du Musée de Reims, de l'autre l'analogie du paysage et des morceaux de bois sec à l'avant plan avec ceux de la « Charrette ». Ces deux tableaux sont datés de 1641 et la présente peinture a dû être exécutée vers la même époque, peut-être à une date légèrement antérieure.
Le rapport dans la conception et dans la couleur avec la « Madeleine repentante » de Gentileschi au Musée de Vienne (voir la photographie) est assez frappant.

BIBL. ET REPR. *Paul Fierens*, les Le Nain, Floury 1933, p. 38 ; *Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art*, 1200-1900, Londres 1933, n° 101, pl. 33 ; *Vitale Bloch*, Gazette des Beaux-Arts, juin 1934, repr.

A M. VITALE BLOCH, HOLLANDE.

67. LE RETOUR DES CHAMPS OU LA CHARRETTE.

Une cour de ferme, au temps de la fenaison. Devant des pans de murs construits en mauvaise pierre, des cabanes de plâtre et de bois, sont assemblés quelques petits paysans,

avec, au premier plan, la mère. Ils sont disposés en deux groupes. Quatre d'entre eux sont juchés sur la charrette où l'on voit une botte de paille. Ce sont trois petites filles et un petit garçon. Celui-ci joue du flageolet. Plus loin, un petit porcher, avec, près de lui, une jeune fille et sa sœur plus petite. La ferme est sur une hauteur et de la cour on découvre, au fond, une plaine qui s'étend et dont les lignes se perdent à l'horizon.

Toile. H. 0,56; L. 0,72.

Signé et daté sur un tronc d'arbre, en bas à gauche : *Le Nain fecit, 1641.*

Collection du vicomte de Saint-Albin; légué par lui au Musée du Louvre, en 1879.

III^e^ Exposition de l'Association des artistes à la Galerie de la Bonne-Nouvelle, en 1848; Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, Palais-Bourbon, 1874; Exposition Le Nain, Petit-Palais, 1934, n° 13.

A comparer avec la Madeleine repentante (n° précédent), dont la date d'exécution doit être voisine de celle du présent tableau.

M. G. Isarlov (R. A. A. M., novembre 1934, p. 120, 122) croit voir dans ce tableau la collaboration d'Antoine Le Nain.

BIBL. ET REPR. *Clément de Ris*, L'artiste, 30 novembre 1848 (article reproduit par Champfleury, p. 49); *Paul Mantz*, Gaz. des B.-A., 1874, 2^e^ période, T. X., p. 108; *Antony Valabrègue*, Les Frères Le Nain, 1904, p. 55, repr. p. 57; *Gustave Geffroy*, L'Art et les Artistes, 1905-06, T. II, repr. p. 65; *Paul Jamet*, Gaz. des B.-A., 1922, T. I, p. 231, repr.; *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, Ec. Française, XVII^e^ s., Éd. de l'Illustration, s. d., p. 27, pl. 25; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les grands artistes, Laurens, 1929, pp. 35 et 52, repr. p. 25; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, pp. 24-28, p. XXII à XXV; *M^lle^ G. Barnaud*, Cat. de l'Exp. Le Nain, Petit-Palais, 1934, n° 13.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

68. PAYSANS DANS LA CAMPAGNE.

A l'avant-plan, à gauche, un jeune paysan est assis près d'un tonneau, d'une marmite et d'un panier; son chien, couché à terre, l'accompagne. A droite, un peu plus loin, une vieille paysanne et une petit garçon, assis sur des pierres, regardent le spectateur, tout en écoutant un pâtre qui joue du flageolet. Derrière eux, près d'une petite chapelle gothique, un autre pâtre est arrêté avec son troupeau de moutons, un seigneur rencontre une femme accompagnée d'un enfant. Dans le fond, sur la pente d'une colline, des maisons d'un village émergent de la verdure et deux pavillons de style Louis XIII se dressent entourés d'un mur.

Toile, H. 0,41; L. 0,55.
Non signé.

Coll. George Wilbraham, Northwich, Cheshire, Angleterre. Exhibition of French Painting, California Palace of the Legion of Honor, San-Francisco, juin-septembre 1934.

La vieille paysanne à droite revient presque identique dans le Bénédicité de Louis Le Nain, à la National Gallery, à Londres.
Un des plus beaux et des plus complets paysages de Louis Le Nain.
BIBL. ET REPR. *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p. 28, 30, 62, pl. XXXIII.

AU WADSWORTH ATHENEUM,
HARTFORD, CONNECTICUT, U. S. A.

69. UN MARÉCHAL DANS SA FORGE.

Au second plan, presque au milieu de la composition, le maréchal devant sa forge, la tête tournée vers le spectateur, saisit une barre de fer, qu'il fait chauffer; plus à droite

et auprès de lui, une femme vue de face est debout, les mains croisées. Au premier plan, du même côté, un vieillard assis sur un escabeau tient d'une main une bouteille garnie d'osier et de l'autre un verre. Un enfant est placé entre la femme et lui. A gauche, deux autres enfants, dont le plus grand tire la chaîne du soufflet de la forge. Un marteau est posé sur une enclume, au milieu de la composition.

Toile. H. 0,69; L. 0,57.

Non signé.

Coll. du duc de Choiseul (vente de 1772); coll. du prince de Conti (vente en 1777); acquis à cette vente pour la collection de Louis XVI.

Gravé, sur le dessin de Fragonard, par Levasseur et Claessens, dans le Musée français; gravé à l'eau-forte par Weisbrod; gravé par Boissieu, neveu; par Massard père; par Queverde; par Lara dans la Ruche parisienne; par Girardet; par Tamisier; gravé dans le Musée des familles, 1850. Peint probablement en 1641.

Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 19.

Plus éloigné de la Forge de Vulcain de Velasquez que de la Forge de Reims, ce tableau témoigne des rapports très sensibles avec l'art du maître espagnol. Voir à ce sujet la notice du n° 80.

BIBL. ET REPR. *Champfleury*, Documents positifs sur la vie des frères Le Nain, Paris, 1865, p. 45; *Antony Valabrègue*, Les frères Le Nain, 1904, p. 79 et 159, repr. p. 81; *Geffroy*, L'Art et les Artistes, 1905-06, t. II, p. 66; *Paul Jamot*, Gaz. des B.-A., 1922, t. I, p. 131, repr.; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les Grands Artistes. Laurens, 1929, p. 35, repr. p. 29; *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre. Éc. Franç. XVII^e s., Éd. de l'Illustration, s. d., p. 27, pl. 24; *Paul Jamot*, Gaz. des B.-A., 1930, t. II, repr. p. 228; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Fleury, 1933, p. 32, pl. XLII-XLIII; *M^lle G. Barnaud*, Cat. de l'Exp. Le Nain, Petit-Palais, 1934, n° 19.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

70. Repas de paysans.

Ils sont trois, assis devant une table basse recouverte d'une nappe blanche, sur laquelle sont posés un pichet et un pain. Celui de gauche boit du vin rouge; celui du milieu lève son verre et regarde le troisième lourdement et timidement assis, retenant son chapeau sur ses genoux, pieds nus. Autour d'eux, un femme, un jeune homme accordant un violon, sont debout. Dans le fond, on aperçoit dans une porte entrebaillée un enfant qui entre, les grands yeux fixés sur le spectateur.

Toile. H. 0,97; L. 1,22.

Signé et daté sur la planche qui sert de banc : *Le Nain fecit an° 1642.*

Coll. Lacaze (où il portait primitivement ce titre : « Le Fermier bienfaisant ») ; entré avec cette collection au Louvre en 1869.

Exposé en 1860 au boulevard des Italiens sous ce titre : « Les Buveurs » ; Exp. Le Nain, Petit-Palais, 1934, n° 21.

Il existe plusieurs répliques ou copies de cette œuvre, l'une au Musée des Beaux-Arts, de Moscou, provenant de la coll. Elisabeth Chouvaloff ; une autre a paru à la vente Sedelmeyer, 1907 (n° 221) ; une troisième est chez le comte de Wemyss, Gosford, elle a paru à l'exp. Le Nain, Burlington House, Londres, 1910 (n° 26, voir Illustrated catalogue of pictures by the brothers Le Nain, pl. XVI). Enfin, une excellente copie appartient au Musée de Reims.

Bibl. et repr. *Champfleury*, p. 54; *Valabrègue*, Les frères Le Nain, 1904, p. 82, repr. p. 89; *Geffroy*, L'Art et les Artistes, 1905-1906, t. II, pl. *c*, en regard de la p. 64; *Paul Jamot*, Gaz. des B.-A., 1922, t. I, p. 229; T. Klingsor, L'Amour de l'Art, 1922, repr. p. 100; *R. Escholier*, Le Secret des Le Nain, suppl. littéraire du « Figaro », 28 janvier 1923; *L. Dimier*, Histoire de la Peinture française du retour de Vouet à la mort de Lebrun, pl. XXXIII; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les Grands Artistes, Laurens, 1929, pl. p. 33; *Paul Jamot*, Gaz.

des B. A., 1930, t. II, repr. p. 227 ; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p. 34, pl. XLV à XLVII ; *Mlle Germaine Barnaud*, Cat. de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 21.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

71. FAMILLE DE PAYSANS.

« Chef-d'œuvre de cette manière dont jusqu'ici *Le Repas* de la collection La Caze était le plus fameux exemple. La *Famille de paysans* nous montre dans une salle de ferme ces paysans groupés autour de la table. Le père de famille, coiffé d'un large chapeau de feutre, taille dans une miche les tranches de pain qu'il va distribuer à sa femme et à ses enfants. La mère, un peu à l'écart, tient sur ses genoux un pichet de vin et un verre à moitié plein. Les enfants sont, les uns assis à terre, les autres debout près du foyer qui flambe. Tous paraissent écouter le jeune garçon qui joue de la flûte et qui, debout au centre de cette scène d'intimité, signifie qu'une existence modeste, laborieuse, pénible même, peut n'être pas sans dignité ni sans joie. » (*Paul Jamot, loc. cit.*)

Toile. H. 1,13 ; L. 1,59.

Non signé.

Peint probablement vers 1643.

Coll. du marquis de Marmier (vente 14 mars 1914 au Château de Ray-sur-Saône, n° 61) ; acquis par le Musée du Louvre sur les arrérages du legs Pernolet, 1915.

Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres, 1932, n° 116 ; Exposition Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 22.

Exemple le plus parfait des « bamboches dans le style français », cette peinture dément tous les rapprochements superficiels que l'on pourrait faire avec les scènes de genre contemporaines flamandes, hollandaises, italiennes ou espagnoles : aucune d'entre elles ne présente le paysan vu pour lui-même,

ni cruellement observé, ni caricaturé, ni épiquement grandi, mais peint simplement avec une profonde sympathie humaine.

BIBL. ET REPR. *Gaston Brière*, Accroissement des musées nationaux depuis 1914, Paris, Demotte, 1920, pl. 24; *Paul Jamot*, Gaz. des B.-A., 1922, t. I, pl. en regard de la p. 230; *Tristan Klingsor*, L'Amour de l'Art, 1922, p. 97; *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, Ec. française XVII[e] siècle, éd. de l'Illustration, s. d., p. 30, pl. 27 et 28; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les Grands Artistes, Laurens, 1929, p. 36, repr. p. 41 et 45; Illustrated Souvenir of the Exhibition of French Art, Londres, 1932, pl. 16; Commemorative Catalogue of the Exhibition of the French Art, 1200-1900, Londres, 1933, n° 102, pl. 34; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p. 34, pl. XLIX à LI; *M[lle] G. Barnaud*, Cat. de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 22.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

72. PORTRAIT D'UN JEUNE PRINCE.

Vu en buste, le visage tourné de trois-quarts à droite, les cheveux tombant sur les épaules. Il est vêtu d'un pourpoint en satin blanc richement brodé, avec un large col de lingerie empesé et orné de dentelle.

Toile. H. 0,50; L. 0,43.

Non signé.

Collection Cacault; acquis par la ville de Nantes en 1810.

Exposition Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 28.

Attribué à Velasquez dans les catalogues du Musée de Nantes de 1854 à 1903; attribué à l'école hollandaise par *Clément de Ris* (*loc. cit.*); attribué à Mathieu Le Nain par le catalogue de l'exposition Le Nain au Petit Palais, 1934, n° 28.
Ce tableau, s'il est d'un des frères Le Nain, ne peut être que de la main de Louis Le Nain : il ne ressemble à aucune œuvre de Mathieu (les analogies que l'on voudrait découvrir avec le portrait d'homme du Musée de Laon ne sauraient servir d'ar-

gument, car ce dernier tableau est lui-même très différent des portraits certains de Mathieu Le Nain) ; il rappelle par contre l'un des anges de la Nativité de Saint-Etienne du Mont. M. Paul Jamot considère ce tableau comme une œuvre de jeunesse de Louis Le Nain, vers 1630.

BIBL. ET REPR. *Marcel Nicolle*, Catalogue du Musée de Nantes, 1913, n° 650 ; *Marcel Nicolle*, Le Musée de Nantes, coll. Memoranda, Laurens, 1919, repr. p. 41 (« Les Frères Le Nain ») ; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, pl. LXXXIII ; *Paul Jamot*, Revue de l'Art anc. et mod., 1934.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

73. DEUX PETITES FILLES.

L'une est assise, l'autre, debout, tient la main de sa petite sœur. Sur leurs robes grises, elles portent des tabliers blancs, leurs cheveux sont noués de rubans, leurs cous entourés de colliers.

Toile. H. 0,41 ; L. 0,30.

Non signé.

Coll. Adolphe Schloss, Paris ; donné par lui en 1908 au Musée Boymans, à Rotterdam.

Exposition Le Nain, Burlington House, Londres, 1910, n° 21 ; Exp. au Musée Boymans, 1927, n° 310 ; Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 11.

Entre autres, G. Isarlov (*loc. cit.*) y voit un tableau français vers 1720, cependant son invention remonte certainement au XVII^e^ siècle : le costume suffirait à le prouver à lui seul, et l'esprit grave de la composition s'oppose à tout ce que nous connaissons du siècle suivant. M. Paul Jamot croit que ce tableau date de la jeunesse de Louis Le Nain, vers 1630.

BIBL. ET REPR. *Robert Witt*, Illustrated Catalogue of pictures by the brothers Le Nain, Londres, 1910, n° 21 ; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, pl. XXI ; *Paul Jamot*,

Gaz. des B. A., 1930, II, p. 223 et R. A. A. M., janvier 1934; *Mlle Germaine Barnaud*, Cat. de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 11, repr.; *G. Isarlov*, La Concorde, 24 août 1934.

AU MUSÉE BOYMANS, ROTTERDAM.

74. LA VIERGE AU VERRE DE VIN.

La Vierge, l'Enfant Jésus sur les genoux, tient de la main gauche un verre rempli de vin rouge, qu'elle regarde. Près d'elle se tient une vieille femme (Sainte Anne?) et deux petits garçons à moitié nus, dont l'un apporte un plat avec des pommes. La scène se passe dans un intérieur rustique, on aperçoit au fond et à gauche une haute cheminée en pierre.

Toile. H. 0,39; L. 0,57.

Non signé.

Ce tableau n'a jamais été décrit ni exposé.

Ce tableau a beaucoup souffert. Epidermé et découpé, il a été fort retouché, surtout dans la partie inférieure, où toute une bande de plusieurs centimètres a été entièrement repeinte, de même que la main de l'Enfant Jésus. Les rapports pour la facture et pour les proportions des personnages avec Antoine Le Nain, les gaucheries du dessin et de la composition, permettent de conclure à une œuvre de jeunesse de Louis, pour lequel plaident la couleur rappelant la « Cène » et le sentiment grave. Le type de la Vierge est celui de la Vénus de la Forge de Vulcain au Musée de Reims (n° 80) et de la Madeleine repentante de la coll. Bloch (n° 66).

AU MUSÉE DE RENNES.

MATHIEU LE NAIN.

Né à Laon vers 1607 (?) ; mort à Paris, le 20 avril 1677. Peintre ordinaire de la ville de Paris, le 22 août 1633, de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture le 1er mars 1648. Annobli plus tard, il fut communément appelé le Chevalier Le Nain. « Lieutenant de la compagnie bourgeoise du sieur du Ry », il a fréquenté les milieux militaires et la haute société. Il était le spécialiste des portraits, on sait qu'il avait fait ceux de Richelieu, de Cinq-Mars et d'Anne d'Autriche, que Louis XIII prisait beaucoup. On connaît pourtant de lui des scènes de genre et des sujets religieux. Formé par ses frères aînés, il a surtout subi l'influence de Louis. Mais appartenant à une autre génération, Mathieu dépassa leur art pour se mettre au pas avec celui des contemporains. En évoluant dans le sens plus « moderne », il s'inspira de l'art de différents petits maîtres néerlandais (école de Haarlem et surtout J. M. Molenaer, les Ryckaert, etc.). Sa technique, large et grasse, n'est peut-être pas forcément empruntée aux Italiens, ni son clair-obscur : elle a pu être un produit évolué de celles d'Antoine (« Le Jardinier » avec ses touches heurtées et ses tons bleus dans le modelé des visages !) et de Louis, combinées, et sa manière sombre a très bien pu lui être inspirée par quelque caravagesque hollandais de l'école de Haarlem. Son art a moins de caractère que celui de ses frères. Il est parfois plus habile, toujours plus élégant, mais aussi plus superficiel. Il est éclectique et inégal, son évolution est particulièrement difficile à comprendre. Mathieu est capable de faire des portraits puissants, et celui du Musée du Puy justifie amplement son renom auprès de ses contemporains. Les meilleurs de ses tableaux ne sont pas exempts d'un certain maniérisme du dessin, et du désir de plaire qui prime le besoin d'expression personnelle. Ayant longtemps survécu à ses deux frères, il a produit beaucoup ; les tableaux de grand format, à plusieurs personnages, abondent dans son œuvre.

75. LE CORPS DE GARDE.

Réunion de jeunes seigneurs à la lumière d'une bougie, dans une vaste pièce d'un corps de garde. L'un d'eux est endormi, la tête et le bras posés sur une table recouverte d'une riche étoffe. D'autres, assis ou debout, les pipes à la main, sont groupés autour de la table. Un serviteur nègre les accompagne. A droite, au premier plan, deux fiasques dans une bassine et, au fond, un homme assis, vu de dos, se chauffant devant l'âtre.

Toile. H. 1,17 ; L. 1,37.
Signé et daté en bas, vers la droite : *le nain fecit 1643.*
Vente à l'hôtel d'Aligre, en 1778 (sous la désignation : Intérieur d'une Tabagie) ; collection de l'abbé de Gevigney (vente à Paris, en 1779) ; collection Morel (vente à Paris, en 1786) ; collection du Cardinal Fesch (vente à Rome, en 1844) ; collection de Georges, expert du Louvre ; collection du baron de Pourtalès-Gorgier (vente à Paris, en 1865) ; collection de la C^tesse^ Edmond de Pourtalès.
Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, Palais-Bourbon, 1874 ; exp. Le Nain, Galeries Louis Sambon, Paris 1923, n° 4 ; exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 36.

Chef-d'œuvre de Mathieu Le Nain, où les influences caravagesques apparaissent mêlées à la conception nordique du portrait collectif (figures non pas à mi-corps, mais « petite nature » et en pied, à la manière de « Doelenstukken » hollandais).

BIBL. ET REPR. *Charles Blanc*, t. I, p. 6, repr. ; *Champfleury*, Documents positifs sur la vie des frères Le Nain, Paris 1865, p. 51 ; *Paul Mantz*, Gaz. des B.-A., 1874, T. X, 2^e^ période, p. 106, pl. en regard de la p. 106 ; *A. Valabrègue*, Les Frères Le Nain, Paris, 1904, p. 128 et p. 165, repr. p. 173 ; *Paul Jamot*, Gaz. des B.-A., 1922, T. I, p. 293, repr. p. 295 ; *R. Escholier*, Supplément littéraire du « Figaro », 1923 ; *Paul Jamot*, pp. 84 et 88, repr. p. 85 ; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p. 54, pl. LXXIV ; *M^lle^ Germaine Barnaud*, Catalogue de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 36, repr.

A M^me^ LA BARONNE DE BERCKHEIM, PARIS.

76. PORTRAIT D'HOMME.

Vu en buste, il est tourné de trois-quarts à droite, le visage imberbe, des cheveux longs tombant librement sur les épaules. Les manches de son pourpoint sont fendues, le col de lingerie blanche empesé.

Toile. H. 0,61; L. 0,51.

Non signé.

Une forte analogie du costume avec ceux que portent J.-B. de Champaigne et Nicolas de Plattemontagne sur le tableau exposé sous le n° 22 et daté de 1654 permet de situer l'exécution du présent portrait à une date voisine.

Aurait appartenu à une coll. particulière d'Angers pillée à la Révolution; d'après Champfleury, p. 66, compris dans un envoi fait par les marchands Le Brun et Hari à l'empereur de Russie et refusé par celui-ci; vente du marchand de tableaux Le Brun, 1822; acquis par le vicomte de Becdelièvre.

Exp. de la Société Académique de Laon, 1883, n° 16; Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 30.

Il est évident que ce tableau est de la main de l'auteur des Joueurs de Tric-Trac du Louvre, qui est incontestablement de Mathieu Le Nain. Les deux peintures présentent les mêmes qualités de la maturité de Mathieu Le Nain: l'effet concentré venant de la lumière intense, des accents puissants et rares, de la coloration soutenue. Le modèle, portrait présumé d'un des frères Le Nain, se retrouve peut-être dans les Joueurs de Tric-Trac.

BIBL. ET REPR. *Magasin pittoresque*, mai 1850, repr. p. 148; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les Grands Artistes, Laurens, 1929, p. 60 (comme M. Le Nain); *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p IX; *M^lle Germaine Barnaud*, Catalogue de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 30, repr. (catalogué comme Mathieu Le Nain, reproduit comme Louis Le Nain).

AU MUSÉE CROZATIER, LE PUY-EN-VELAY.

77. LE JARDINIER.

Accompagnée de ses trois petites filles, une dame de qualité est assise derrière une table. Un jardinier s'approche d'elle en lui offrant une rose; il tient sa bêche à la main. Appuyée sur son balai, une servante assiste à cet hommage.

Toile. H. 0,92; L. 1,20.
Non signé.

Collection Ottone Ponte di Scarnafigi; collection du baron Louis de Seyssel, Turin.

Exposition au Musée Boymans, Rotterdam, décembre-janvier 1927-28, n° 9.

Peint vers 1655-60.

Il existe au Musée d'Amiens un tableau du XVII^e siècle, où toute la partie gauche de la présente composition a été utilisée telle quelle (les deux petites filles, la servante appuyée sur son balai, la table et la nature morte), tandis qu'à droite la dame, la petite fille et le jardinier ont été remplacés par un jeune homme assis à la table et versant du vin dans un verre. Mais le balai entre les mains de la servante a été supprimé et sa main droite levée en l'air a gardé un geste d'admonition, ce qui a fait appeler le tableau : « La réprimande conjugale ».

BIBL ET REPR. *Paul Jamot*, Gaz. des B. A., 1923, p. 36; Cat. de l'exp. au Musée Boymans, 1927-28, pl. VI; *Paul Jamot*, Les Le Nain, Coll. Les Grands Artistes, Laurens, 1929, p. 96 et 99, repr. p. 113; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p. 59, pl. LXXXVII; *M^lle G. Barnaud*, Cat. de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 45 (le tableau n'a pas figuré dans l'exposition).

A M. LE DOCTEUR VAN DER VEN, DEVENTER.

78. LES TRICHEURS.

Deux jeunes gens vêtus de brun sont assis à une table recouverte d'une étoffe rouge. Ils jouent aux cartes. Der-

rière celui de gauche, un compère regarde dans le jeu et indique au joueur de droite, avec ses doigts levés, les cartes de l'adversaire. Dans le fond, à gauche, on aperçoit un petit garçon d'auberge qui apporte du vin aux joueurs, le regard dirigé vers le spectateur.

Toile. H. 0,64; L. 0,80.
Non signé.
Peint probablement à une date légèrement antérieure à celle du « Jardinier » exposé sous le n° précédent.
Ce tableau n'a jamais été exposé ni décrit.

A M. JEAN VERGNET-RUIZ, PARIS.

ATTRIBUÉ A MATHIEU LE NAIN.

79. PORTRAIT DE JEUNE HOMME.

Vu à mi-corps, tourné de trois quarts à gauche, il tient son chapeau de la main droite, en l'appuyant contre sa poitrine.

Toile. H. 0,76; L. 0,66.
Non signé.
Coll. Paul Mersch, Paris; vente chez Fred. Muller et C^ie^, Amsterdam, 1907.
Vers 1640-1650.
N'a figuré dans aucune exposition.

Ce tableau présente dans la matière, dans la couleur, dans le modelé des chairs et dans le dessin des plis des affinités avec les peintures de Mathieu Le Nain; la recherche de l'élégance que l'on surprend dans le geste de la main est également caractéristique pour cet artiste.
Le modèle pourrait être le même qui a posé pour le serviteur

appuyé contre un siège à gauche dans les joueurs de Tric Trac du Musée du Louvre. M. Paul Jamot hésite entre l'attribution à Mathieu et celle à Louis Le Nain.

BIBL. ET REPR. *Fierens-Gevaert et Arthur Laes*, Cat. de la peinture ancienne du Musée de Bruxelles, 1927, n° 753 (comme attribué à Louis Le Nain).

AU MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES.

MATHIEU ET LOUIS LE NAIN.

(Tableaux où la collaboration des deux frères paraît probable ou possible.)

80. VÉNUS DANS LA FORGE DE VULCAIN.

Vêtue d'une draperie qui laisse découverts ses seins et ses épaules, Vénus, accompagnée d'Amour, entre dans la forge. Vulcain est assis à droite, en surveillant le travail. Un de ses aides, vu de face, frappe un morceau de fer, qu'il retient sur l'enclume. Des deux autres aides, que l'on voit au fond, devant l'âtre, l'un détourne la tête pour regarder Vénus.

Toile. H. 1,50; L. 1,15.

Signé et daté sur l'escabeau: *Le Nain Pin. A° 1641.*

Coll. Jomouton, Namur (vente à Bruxelles 1918, n° 172); acquis par le Musée de Reims, 1922.

Exposition Le Nain, Galeries Louis Sambon, 1923, n° 3; 1re Exp. des Chefs-d'œuvre des Musées de Province, Orangerie 1931, n° 32; Exhibition of French Art, Royal Academy, Londres 1932, n° 124; Exposition Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 33.

Si la conception de ce tableau paraît être due à Louis Le Nain, l'exécution serait en plus grande partie de la main de Mathieu.

Le modèle de Vénus est celui de la Madeleine repentante exposée sous le n° 66. Le modèle de Vulcain est le même qui a posé pour le paysan assis à droite du « Repas de paysans » de la coll. La Caze au Louvre.
Les rapports avec le courant caravagesque sont indéniables. En particulier il est difficile d'admettre que cette composition fût conçue indépendamment de la « Vénus dans la forge de Vulcain » de Velasquez. Si l'on admet un voyage à Rome de Louis Le Nain (que la tradition surnommait « le Romain ») vers 1629-1630, c'est-à-dire avant l'installation de l'atelier commun des trois frères à Paris, l'explication de ce rapport serait facile : comme Velasquez a peint sa « Forge » à Rome, en 1629, Le Nain l'y aurait vue.
Le seul tableau mythologique actuellement connu des Le Nain ; la scène n'en garde pas moins un caractère familier et rustique.

Bibl. et repr. *Paul Jamot*, Gaz. des B.-A., 1922, T. I, p. 129, pl. en regard de la p. 130 ; *Paul Jamot*, Les Le Nain, coll. Les Grands Artistes, Laurens, 1929, p. 75, repr. p. 93 ; *Paul Jamot*, Bulletin des Musées de France, avril 1931, pp. 63, 67, 67 et 71 ; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Floury, 1933, p. 42, pl. LXV à LXVII ; *Illustrated Souvenir of the Exhibition of French Art*, Londres 1932, pl. 15 ; Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art, 1200-1900, Londres 1933, n° 105, p. 31 ; *M^lle G. Barnaud*, Catalogue de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 33, repr. (comme Mathieu Le Nain).

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, REIMS.

81. Le cortège du bélier.

Deux hommes marchent vers la droite en conduisant un bélier par des cordons ; l'un d'eux lève un verre, l'autre, la tête couronnée des feuilles de vigne, donne du sel au bélier. Deux jeunes gens et un homme, une bouteille de vin à la main, les suivent en chantant. Le groupe est précédé de deux petits garçons dont l'un s'exclame joyeusement, tandis que l'autre conduit par un cordon un

aveugle jouant de la vielle. Une vaste plaine s'étend derrière les hautes silhouettes des personnages.

Toile. H. 1,12; L. 1,68.

Non signé.

Coll. de Madame de la Haye (vente à Paris le 1er décembre 1778, sous le nom de Le Nain).

Ce tableau, qui est le pendant de la « Fête du Vin » de la coll. Simon, n'a jamais été exposé ni décrit. Découvert et identifié par M. G. Isarlov, il sera publié par lui dans la suite de son étude sur « Les deux Le Nain », dans la Revue de l'Art, décembre 1934. D'après ce critique, peint par Louis Le Nain dans sa dernière période (1640-48) avec, dans la partie gauche, la collaboration de Mathieu Le Nain, aors que la « Fête du Vin » de la coll. Simon aurait été peinte par Mathieu Le Nain postérieurement (1650-60), pour faire le pendant.

A. M. X..., PARIS.

LE SUEUR (LESUEUR, EUSTACHE).

Né à Paris, le 18 novembre 1617 (d'après Jal le 18 novembre 1616), mort dans la même ville le 30 avril 1655.

Le Sueur est trop connu pour qu'il soit nécessaire de rappeler sa vie ici. Tout son art était marqué par l'enseignement de Vouet, par Raphaël, qu'il connaissait par les gravures, et par un penchant naturel vers un classicisme sans rigueur. L'attitude réaliste lui était étrangère. Mais dans la série des tableaux de la vie de Saint-Bruno il a prouvé que la sensibilité d'un grand artiste est en vérité illimitée. Amené par la commande à représenter la vie monacale, il a obéi à la tradition séculaire qui la voulait familière. Le Sueur peignit les cellules, les rares objets qui les meublent, les petits potagers. Ce n'est pas la vérité de chacun de ces objets qui nous frappe dans ces tableaux : c'est la vérité de l'atmosphère qu'exhale l'ensemble de ces objets. Dans les objets d'usage quotidien des moines, Le Sueur trouve la même pureté, le même lyrisme délicat, que ceux dont il a

paré les dieux et les saints. Mais, chose curieuse, pour les peindre, il s'est adressé à de nouvelles sources d'inspiration venant de cette Italie qu'il n'a jamais connue. La Galerie du Marquis de Créqui lui offrait les exemples du réalisme italien dans ses différentes nuances, depuis le Caravage et les Carrache jusqu'aux plus douceâtres des Bolonais. Il en retint la leçon du clair-obscur qui intensifie l'expression et l'appliqua dans ses « Scènes de la Vie de Saint-Bruno », toutes les fois qu'elles se passaient dans les intérieurs.

BIBLIOGRAPHIE. Dans *Thieme-Becker, XXIII*, 1929, p. 132-133.

82. SAINT BRUNO DANS SA CELLULE.

Il est debout, de profil à gauche, les bras croisés sur la poitrine, devant un pupitre, sur lequel sont posés un crucifix et un crâne. Au-dessus de sa tête, trois livres sont rangés sur un rayon. A droite, on aperçoit à travers la porte largement ouverte un jardinet avec des cultures de légumes, un banc sous un arbre, et, plus loin, la campagne aux collines verdoyantes.

Toile. H. 1,93 ; L. 1,41.

Non signé.

Provient des Châteaux royaux de Prusse.

Cette peinture ne paraît pas appartenir à la suite de vingt-deux tableaux représentant la Vie de Saint-Bruno, exécutée par Le Sueur en 1645 et 1648, pour le petit cloître des Chartreux de Paris, rue d'Enfer (aujourd'hui au Louvre), bien que les dimensions correspondent à peu près.

BIBL. ET REPR. *Catalogue des peintures du Musée de Berlin*, 1931, n° 466, repr.

AU KAISER-FRIEDRICH MUSEUM, BERLIN.

LINARD (J.).

Nous n'avons rien trouvé sur ce peintre, dont on ne connaît actuellement que deux tableaux signés (tous les deux exposés) et un troisième à la Pinacothèque d'Athènes que M. Emile Waldmann lui attribue. L'un des tableaux exposés nous enseigne qu'en 1629, le peintre était établi à Paris. Quant au prénom, il semble que les deux signatures, l'une en italiques, l'autre en capitales romaines, indiquent J et I°, ce qui correspond probablement à Jacques (Iacques). En dépit d'une légère différence de style et de la forme de la signature, les deux tableaux exposés paraissent de la même main. La facture des feuilles est très voisine comme l'esprit de la composition, très simple. Mais il faudrait admettre que les deux tableaux représentent deux époques différentes de l'artiste, notamment que la « Corbeille de fleurs » précède « Les Fruits » de 1629, car elle correspond à un stade plus archaïque de l'évolution de la nature morte. Si, au contraire, on voulait admettre qu'il s'agit de deux artistes différents, appartenant à la même famille, il faudrait supposer qu'ils étaient de la même génération, des frères ou des cousins.

Etant donné que la « Corbeille de Fleurs », révèle une influence directe des peintres de fleurs de l'entourage de Brueghel de Velours (les Boschaert par exemple), nous avons songé à un de ces nombreux Flamands, qui, après avoir été formés à Anvers, s'établissaient à Paris et appartenaient à la Confrérie de la Nation Flamande à Saint-Hippolyte et à Saint-Germain-des-Prés. Mais ni la liste des membres de cette Confrérie, ni celles de la Gilde de Saint-Luc à Anvers, ne mentionnent de peintre du nom de Linard.

Bibliographie. *Mireur*, Dictionnaire des Ventes, signale un tableau dans le tome IV (1911) ; *Emile Waldmann*, Die Athenische Bildergalerie, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., année 23 (1912), p. 96 et suiv., repr. fig. 15 et 16 ; *Thieme-Becker*, 1929, p. 233.

83. CORBEILLE DE FLEURS.

Elle est remplie de tulipes, d'œillets, de roses, de pavots, de myosotis et de diverses fleurs des champs. Quelques fleurs isolées et une feuille sont éparpillées près de la corbeille tandis qu'à droite un papillon de nuit s'est posé sur une fleur.

Toile. H. 0,46; L. 0,61.
Signé en bas, au milieu : I[a] LINARD.

A MADAME JADVIGA VUYK, PARIS.

84. NATURE MORTE.

Un plat d'étain sur une table, rempli de prunes jaunes, rouges et violettes, et de poires vertes. Fond noir.

Bois. H. 0,26; L. 0,42.
Signé et daté sur un cartel peint, épinglé au bord de la table, au milieu et en bas du tableau : *J. Linard à Paris 1629.*

Provient de la collection de l'école Polytechnique d'Athènes.

Il existe à la Pinacothèque d'Athènes une nature morte aux prunes, plus petite, de même provenance, que M. Émile Waldmann (*loc. cit.*, repr. fig. 15) attribue à Linard. Cet érudit souligne avec justesse que la composition chromatique du tableau est basée sur un accord énergique du rouge et du jaune, rehaussés par le fond sombre et il le rapproche à cet égard d'une nature morte (« Pêches ») de la Coll. Johnson à Philadelphie.

BIBL. ET REPR. *Emile Waldmann*, Die Athenische Bildergalerie, Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. (1912), p. 96 et suiv. repr. fig. 15.

A LA PINACOTHÈQUE NATIONALE DE GRÈCE, ATHÈNES.

MICHELIN (JEAN).

Né à Langres, en 1623, mort à Jersey le 1er mars 1696. Peintre d'histoire, comme le qualifient les documents, il entre à l'Académie, le 6 août 1660, en y présentant une « Alliance royale »; protestant, il devait la quitter le 10 octobre 1681. Protégé de Georges-Guillaume de Brunswick-Lüneburg, il dirigea une manufacture de tapisserie à Hanovre et y peignit un certain nombre de portraits en miniature des personnages de la maison de Brunsweick; on en conserve quatre à Herrenhausen, près de Hanovre, et un au Musée d'Amsterdam.

Avant que *M. Paul Jamot* ait lu la signature de la « Charrette du boulanger » du Musée de New-York (exposée), on ignorait totalement les tableaux de genre de Michelin. Ils jouissaient pourtant d'un certain renom, bien qu'équivoque, auprès des contemporains. *M. Vitale Bloch* attire notre attention sur un texte curieux des mémoires de Loménie de Brienne, publié par *M. Louis Hourticq* (« De Poussin à Watteau », p. 206). En parlant des boutiques des quais, Brienne énumère parmi les marchands, Michelin, Forest, Picard et même « les Jabach..... monde mal défini où se confondent le marchand, le peintre et le collectionneur ». Il dit plus loin: « Bourdon et Michelin, le faiseur des Bamboches, qu'il vendait à la foire pour des tableaux de Lenain, étaient deux dangereux copistes, deux forbes achevés en fait de copies »..... Il avoue avoir été trompé par eux... « une autre fois, je le fus sans le vouloir être — Michelin me vendit pour original une belle copie de Forest que je pris pour une étude de Môle (Pier Francesco Mola)..... Mais j'ai trompé le trompeur à mon tour. Je fis copier à Forest ma petite Agar du Môle pour le prix de 100 livres et je la vendis à Michelin, le ravaudeur de tableaux, 400 livres pour original du Môle, dont il fut bien ri dans nos mercuriales chez le doyen de Saint-Germain l'Auxerrois curieux de pareilles nouvelles ».

Ce texte vient donc à l'appui des découvertes de M. Paul Jamot. En imitant Antoine et Louis Le Nain, Michelin trahit tout ce qui sépare leur réalisme ému de l'espèce de chronique populaire de petits métiers de la ville, que sont ses propres tableaux. Il remplace leur poétique vérité par un vérisme sans écho. Il y a parfois dans ses tableaux des parties auxquelles on

ne peut pas refuser des qualités personnelles. Ce sont, derrière les massifs personnages du premier plan, des fonds, où au milieu du silence de quelque rue de province, sous les hautes et monotones façades des maisons de rapport, à l'ombre mouvante du linge qui sèche aux fenêtres, passent de menus personnages aux vêtements clairs, touchés avec esprit et avec cette sorte de gaîté légère qui annonce le XVIII[e] siècle.

BIBLIOGRAPHIE. Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux avec un traité de la peinture composé par M. L. H. de L. C. de B. reclus (*Loménie de Brienne*, publié par *L. Hourticq* dans « De Poussin à Watteau ») ; *Jal; Herluison*, Actes d'état civil etc., 1873, p. 302 ; *Fidière; Montaiglon; Dussieux*, Les Artistes français à l'étranger, 1876, p. 271 ; *Dimier*, « Critique et controverse », 1909, p. 49 ; *A. Fontaine*, « Les coll. de l'Académie Royale », 1910 ; *Duplessis*, Cat. des Portraits Français etc., Bibl. Nat. 1897 ; *Ed. Schuster*, Kunst und Künstler, 1905, p. 27-29 ; *Nouv. Arch. de l'Art Fr.*, 1889 ; *R. S. B. A. Dep[ts]*, 1893, XVII, p. 289 ; *Thieme-Becker*, T. XXIV (1930), p. 529 ; *Paul Jamot*, Revue de l'Art, mai 1933 ; *Vitale Bloch*, Autour des Le Nain, Beaux-Arts, 10 août 1934 ; V. *Lazareff*, « An unknown picture by Michelin », Art in America, n° 22, déc. 1933, p. 32. (Le tableau publié ici ne paraît pas de la main de Michelin.)

85. LA CHARRETTE DU BOULANGER.

Une vieille femme est assise sur un banc, au premier plan et à droite du tableau ; un petit porteur de pain coiffé d'un large chapeau, son panier sur le dos, se tient debout près d'elle. Derrière eux, une planche posée sur un mur bas porte plusieurs gros pains. Plus loin, la charrette du boulanger avec deux petits porteurs qui s'agitent autour d'elle. Vers la gauche et au premier plan, deux hommes tenant de longs bâtons et un petit garçon, le chapeau à la main, se tiennent debout. Dans le fond, de hautes façades de maisons et une échappée sur une place d'une ville.

Toile. H. 0,98 ; L. 1,25.

Signé (indistinctement) et daté en bas à gauche: *Michelin 1656.*

Ce tableau, dont la signature a été déchiffrée par M. Paul Jamot, a permis à celui-ci de rendre à Michelin, jusqu'alors entièrement oublié, tout un groupe d'œuvres.

BIBL. ET REPR. *Paul Jamot*, « Autour des Le Nain, un disciple inconnu: Jean Michelin », Revue de l'Art anc. et mod., 1933, v. LXIII, p. 207-218.

AU METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW-YORK CITY.

ATTRIBUÉ A JEAN MICHELIN.

86. UN MENDIANT.

Vu à mi-corps, la tête presque de face légèrement inclinée sur l'épaule droite, il se penche en avant en tenant dans la main droite son chapeau. Ses cheveux sont très longs, sa barbe inculte et il est vêtu d'indescriptibles haillons, rapiécés de morceaux de diverses étoffes.

Toile. H. 0,81; L. 0,62.
Non signé.

Echelle exceptionnelle chez Michelin, mais que laissent prévoir certains personnages assez importants de ses tableaux de genre. La technique est beaucoup plus raffinée et détaillée, le modelé plus fouillé que dans ceux-ci. La touche est relativement petite et l'on pense aux miniatures que Michelin exécutait souvent: le tableau, très soigné, produit l'impression d'une miniature agrandie. Mais le dessin et l'esprit général rappellent ceux des tableaux de genre et paraissent justifier l'attribution. Ce tableau serait une œuvre plus personnelle de Michelin que ses bambochades, où certaines particularités des Le Nain sont exagérées jusqu'à devenir des défauts, telle la juxtaposition mécanique des personnages verticaux et isolés les uns des autres.

BIBL. ET REPR. *Vitale Bloch*, Autour des Le Nain, Beaux-Arts, 10 août 1934, repr.

A M. STENMAN, STOCKHOLM.

MIGNARD (PAUL).

Peintre et graveur à l'eau-forte. Né à Avignon en 1638, mort à Lyon le 15 octobre 1691. Fils du peintre Nicolas Mignard et son élève, reçu à l'Académie le 11 juin 1672, sur le portrait de son père. Il séjourna à Milan (1674), en Bavière, où il travailla pour la Cour, passa quelques temps en Angleterre, puis se fixa à Lyon, où il fut nommé peintre ordinaire de la Ville (1690).

Il peignit de nombreux portraits, dont la plupart sont à retrouver (ils sont gravés par van Schuppen, par Antoine et Marie Masson, et d'autres).

Son art ne se ressent pas de l'influence de son oncle Pierre Mignard, il est plus précis et plus froid, mais il rejoint par son naturel l'esprit de la première moitié du siècle.

Bibliographie : *Mariette*, III, p. 389 ; *Basan*, Dict. des graveurs, II (1789) ; *Jal ; Bellier-Auvray*, II ; *H. Rondot*, Les Peintres de Lyon, 1888 ; *Fidière*, 1883 ; *Walpole*, Anecd. of Paintig etc., 1862 ; *Montaiglon*, Corresp. des Directeurs de l'Ac. de France à Rome, 1887, I, p. 30 ; *Procès-verbaux de l'Ac. Royale ; A. Fontaine*, Les Coll. de l'Ac. Royale, 1910 ; *R. Paulus*, « Henrico Zuccalli », Strasbourg, 1912 ; *Bénézit ;* Nouv. arch. de l'art fr. 1874, p. 34 ; Arch. de l'art fr., 1907, p. 310 ; Boll. d'Arte, XI (1917) ; Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'art français, 1925, p. 26 et suiv. ; Gaz. des B. A., 1926, II, p. 208 ; *M. Audin et E. Vial*, Dict. des artistes Lyonnais, T. II, 1919 ; *Thieme-Becker*, T. XXIV (1930), p. 546.

87. Portrait de Nicolas Mignard.

Il est assis dans un fauteuil devant son chevalet, la tête tournée vers le spectateur, tenant la palette de la main droite et le pinceau de la gauche. Il travaille à un grand tableau posé sur le chevalet et représentant l'Annonciation, en se servant pour la figure de la Vierge d'une étude dessinée et épinglée en haut de la toile.

Au premier plan, à gauche, on voit sur la table deux livres (l'un d'eux est l'architecture de Palladio), un car-

ton, une règle, un compas et sur une feuille de papier, une étude de draperie.

Toile. H. 1,55; L. 1,23.

On lit en bas, à gauche: EFFIGIES NIC. MIGNARD TRIBOENSIS AVINONENSIS APPELLA PICTORIS REGII.

Envoi de l'état, 1803.

L'attribution de ce tableau à Paul Mignard, actuellement admise à la suite des suppositions d'André Fontaine (*loc. cit.*), serait à vérifier. M. Fontaine l'identifia, à cause de sa provenance du Museum Central, avec le morceau de réception de Paul Mignard (Portrait de Mignard père, d'Avignon, peignant une Vierge, par Mignard fils), qui a pu venir au Museum avec certains autres tableaux de l'Académie. Mais en 1672 Nicolas Mignard était mort depuis quatre ans. Le tableau fait par son fils serait donc ou un portrait posthume ou un portrait fait anciennement et présenté comme morceau de réception. Or ce tableau représente un homme d'une quarantaine d'années, vêtu à la mode de 1645-1655 environ. A cette époque Paul Mignard était un enfant, il naquit en 1639. Il faudrait supposer qu'il s'est servi d'un document laissé par son père, peut être d'un portrait tout pareil où Nicolas s'est représenté en peignant une Annonciation. L'attitude du peintre et son regard sont typiques pour quelqu'un qui peint en se regardant dans la glace; il tient le pinceau de la main gauche et c'est encore un effet de réfléchissement (l'assertion de Charles Blanc, que Nicolas Mignard peignait de la main gauche et que tous ses autres biographes ignorent, venait précisément de ce qu'il a remarqué dans le portrait de Lyon). Toutes ces observations nous amènent à deux hypothèses: 1° c'est un portrait de Nicolas Mignard par lui-même; 2° c'est un tableau de Paul Mignard qui aurait reproduit plus ou moins servilement un portrait de son père par lui-même. L'inscription pompeuse sur le tableau, surprenante pour un autoportrait, parle en faveur de la seconde hypothèse que nous admettons provisoirement.

AU MUSÉE DE LYON.

MOELON OU MOILLON (NICOLAS).

Né à Paris, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, mort dans la même ville en 1627. Qualifié de peintre de paysages : on connaît de lui en effet trois paysages gravés, signés et datés de

1613. Il fut le père d'Isaac Moillon (1614-1673), peintre ordinaire du roi et auteur de cartons pour les tapisseries d'Aubusson, fort estimés à l'époque, et de Louise Moillon qui a peint des natures mortes (voir sa notice biographique).
En 1619 on le trouve sur les listes de l'Académie de Saint-Luc. On ne connaît de lui qu'un seul tableau (exposé). Il trahit une éducation italienne, une parenté de la technique et de la couleur avec l'école lombarde (Brescia). Son style est encore celui du XVI[e] siècle.

BIBLIOGRAPHIE. *Arch. de l'Art français*, VI, 1858-60; *Wurzbach*, Niederländisches Künstlerlexicon, II, 1910.

88. PORTRAIT D'EUSTACHE DE LA SALLE.

Il est vu en buste, légèrement tourné de trois-quarts à droite. Nu-tête, il porte la moustache et la barbe longue. Son vêtement noir, orné d'un col blanc, est en partie couvert par une peau de léopard.
Lieutenant des Habitants de Reims en 1607-1608-1609, il a reçu Henri IV lors de sa visite dans cette ville.

Toile. H. 0,58; L. 0,49.
Signé en haut, à gauche : *Nic. Moelon Pinxit Donavit.*
Daté en haut, à droite : *1613 Aetatis Suae LVIII.*
1re Exp. des Chefs-d'œuvre des Musées de Province. Orangerie des Tuileries, 1931, n° 43.
Gravé par Regnesson.

L'attribution récente de ce tableau, signé Nic. Moelon et daté de 1613, à Isaac Moellon, né en 1614, est évidemment erronnée.

BIBL. ET REPR. *Archives de l'Art français*, t. XI, 1862, p. 232-235; *Cat. de l'Exposition des Chefs-d'œuvre des Musées de Province*, Orangerie, 1931, n° 43 (comme étant d'Isaac Moellon).

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, REIMS.

MOILLON (LOUISE).

Née à Paris en 1616, morte dans la même ville après 1674. D'une famille protestante habitant Paris à la fin du XVI[e] siècle, elle était fille et sœur de deux peintres : Nicolas, peintre de

paysages et de portraits (voir sa notice biographique) et Isaac, peintre d'histoire (1614-1673). Louise épousa Étienne Girardot de Chancourt, bourgeois de Paris. On a très souvent lu d'une manière erronée les dates de deux tableaux signés de Toulouse (sur quatre que ce Musée possède) comme 1632 et 1634, alors qu'on distingue nettement 1672 et 1674. Ces dates tardives sont surprenantes autant pour le style des peintures, qui correspond plutôt à la première moitié du siècle, que pour l'artiste elle-même : elle les a peintes à 56, voire à 58 ans.

On signale souvent (*Louis Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, La Peinture, p. 137, note 1; *Roman*, Cat. du Musée de Grenoble, Inventaire des Richesses d'Art de la France, t. VI, p. 137), au Musée de Grenoble, quatre très jolies natures mortes comme étant de sa main. Mais ces dernières peintures sont très différentes de celles de Toulouse; elles sont du peintre allemand Georg Flegel (1563-1638), dont elles montrent non seulement tous les objets favoris, mais aussi la stylisation très caractéristique, l'étonnante précision graphique de détails et l'acuité de vision, totalement étrangères à la facture consciencieuse et relativement sommaire de Louise Moillon. Les natures mortes de Flegel, dont certaines sont signées et datées, se trouvent dans les Musées de Cassel, de Darmstadt, de Francfort, de Dresde, d'Amsterdam. Celles d'entre elles qui ne portaient pas de signature, comme p. ex. le tableau de Rijksmuseum, étaient pendant longtemps attribuées à Louise Moillon, à cause de leur parenté avec les tableaux du musée de Grenoble, dont on acceptait la paternité gratuite. Mais depuis qu'on connaît mieux l'œuvre de Flegel, la confusion a cessé. Le tableau d'Amsterdam et d'autres semblables portent aujourd'hui des cartels avec le nom de Flegel : le même cartel devrait figurer au bas des quatre tableaux du Musée de Grenoble.

BIBLIOGRAPHIE. *Inventaire des Richesses d'Art de la France*, Prov. Mon. civils, t. VIII, p. 101; *Archives de l'Art Fr.*, doc. VI (1858-1860); *Henri Vienne*, Revue de Toulouse, T. XXIV, p. 273; *L. Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, La Peinture; *Wurzbach*, Niederländisches Künstlerlexikon, II, 1910; *Meisterwerke der alten Malerei*, Cologne, 1923; *F. Jacobsen*, Studien um die Gemälde Galerie zu Siena (zur Künstgeschichte des Auslandes), Strasbourg, 1910, p. 130.

89. FRUITS.

Une pêche et un petit panier de fraises sont déposés sur une table de sapin, à côté d'une corbeille d'osier remplie de prunes de différentes espèces.

Bois. H. 0,47; L. 0,59.
Signé et daté en bas, à droite, sur la table : *Louyse Moillon 1672* (Telle est la lecture exacte de la date qui a été souvent rapportée dans les catalogues du Musée de Toulouse comme étant 1632).
Provient du cabinet d'Anne-François-Victor Le Tonnelier de Breteuil, évêque de Montauban; entré dans le fonds du Musée de Toulouse le 29 décembre 1799.
Pendant d'un tableau non signé, qui représente également des fruits et qui est conservé au Musée de Toulouse.

BIBL. ET REPR. *George*, Cat. des Tableaux du Musée de Toulouse, 1864, n° 170 (il lit la date comme 1672); *Louis Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, La Peinture, 1900, p. 137, note 1; *Roschach*, Cat. du Musée de Toulouse, Inventaire des Richesses d'Art de la France, 1908, n° 177 (il lit la date comme 1632).

AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.

90. FRUITS.

Plusieurs prunes et un abricot ouvert se trouvent auprès d'une corbeille pleine d'abricots.

Bois (chêne de Hongrie). H. 0,38; L. 0,52.
Signé et daté en bas, à droite, sur la tombée du plateau de la table : *Louyse Moillon 1674.*
Même provenance que le tableau précédent.
Pendant d'un tableau non signé représentant également des fruits sur une table de sapin et qui est conservé au Musée de Toulouse.

BIBL. ET REPR. *George*, Cat. des Tableaux du Musée de Toulouse, 1864, n° 173 (il lit la date 1674); *Louis Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, La Peinture, 1900, p. 137, note 1; *Rochach*, Cat. du Musée de Toulouse, Inventaire des Richesses d'Art de la France, 1908, n° 178.

AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.

NINET DE LETTIN OU DE L'ESTAIN OU DE LÉTIN (JACQUES).

Peintre travaillant à Troyes, mort en 1662. On a très peu de renseignements sur lui. Après avoir étudié sous Vouet, il s'est fixé à Troyes, où il a exécuté de nombreuses commandes pour la Cathédrale (1627-1628) et pour d'autres églises de la ville, Saint-Etienne (1645), Saint-Urbain, Saint-Nizier. Dans plusieurs de ses tableaux conservés dans ces églises et au Musée de Troyes, on remarque un bizarre mélange entre le style décoratif de Vouet, avec un vague souvenir de l'éclairage caravagesque, et les tendances naturalistes flamandes : à côté d'élégantes figures de femmes empruntées à Vouet se meuvent de lourdes paysannes de Jordaens et des vieillards rubiconds de Gaspar de Crayer.

Dans son propre portrait, le seul exemple de ce genre de peinture que l'on connaisse de lui, il imite Vouet (et peut-être directement le Guerchin) avec de la mollesse, mais aussi avec le sentiment de rêveuse et aimable mélancolie, si caractéristique pour les artistes français de l'époque.

BIBLIOGRAPHIE. *A. Felibien*, Entretiens etc., II (1688) ; *A. Babeau*, Ninet de Lestin, dans l'Annuaire de l'Aube, 1882, p. 87-106 ; *A. Assier*, Les Arts etc. dans l'anc. capitale de la Champagne, 1876, p. 57 ; *Heinecken*, Dict. des Artistes etc., 4 (1790), p. 577 ; *Nagler*, Künstlerlexikon, 10 ; *Mariette*, Abecedario, III ; *Dimier*, Fontainebleau (Villes d'Art célèbres), 1911, p. 74 ; *Bellier-Auvray*, Dict. gén. etc., I (1882), p. 522 (Estain), 1031 (Jean-Bapt. Lestain) ; *Nouv. arch.* etc., 1890, p. 25, 66, 67 ; *Illustr. Elsäss. Rundschau*, 1914, p. 40, 49 (Estain) ; *Inv. gén. œuvres d'art de la ville de Paris*, I (1878) ; *Inv. gén. des Richesses d'Art*, Prov. Mon. rel., III, 1901 ; *Gaz. des B.-A.*, 1864, I, p. 460 ; 1878, II, p. 874 ; 1899, I, p. 414 ; *R. S. B. A. Départements*, XIX, p. 120 ; *Thieme-Becker*, XXV, 1931, p. 481.

91. PORTRAIT DE L'ARTISTE.

Le peintre s'est représenté en buste, le corps légèrement tourné vers la droite, la tête de face. Les cheveux rejetés en arrière n'atteignent pas ses épaules. Il porte une longue moustache, une mouche et une barbiche pointue. Il est vêtu d'un élégant pourpoint à crevés, une large collerette ornée d'une riche dentelle autour du cou.

Toile. H. 0,65; L. 0,52.

Non signé.

Légué au Musée de Troyes par le Dr Carteron de Troyes, arrière-petit-fils de l'artiste.

C'est un exemple d'un type d'autoportrait fréquent en Italie et en France au XVIIe siècle.
Le style de ce tableau se ressent de l'influence de Vouet. Mais peut-être davantage que chez ce dernier on y surprend l'influence du Guerchin (p. ex. son portrait au Louvre), qui mêle à la conception caravagesque du portrait, franche et simple, le clair-obscur adouci et la facture large et molle des Bolonais. Il en résulte une interprétation lyrique du visage. Chez les Français comme Vouet, Blanchard (Gal. Czernin, Vienne) ou Lettin, elle est teintée d'un souffle de noble mélancolie, tandis que chez les Italiens elle s'accompagne d'une atmosphère de mystère ou d'un « brio » voluptueux (p. ex. le Portrait par lui-même de M. Preti, au Musée d'Amiens).

BIBL. ET REPR. *Cat. des Tableaux du Musées de Troyes*, 1911, n° 91.

AU MUSÉE DE TROYES.

PARROCEL (JOSEPH, DIT DES BATAILLES).

Né à Brignoles (Var), le 3 octobre 1646; mort à Paris, le 1er mars 1704. Après avoir reçu des leçons de son frère Louis, il fit un séjour de huit ans en Italie, où la rencontre avec Bourguignon a eu une importance décisive pour son art. Un long arrêt à Venise acheva sa formation et lui donna l'habi-

tude d'une matière saturée et d'une couleur intense. Parrocel n'apporte aucune modification essentielle à la formule des batailles mise en vogue par Bourguignon. Sa peinture est cependant très personnelle. Elle est aussi plus française d'esprit que celle de son maître. Ses compositions sont, d'instinct, d'une richesse moins confuse et d'une exaltation moins farouche. Son lyrisme n'est pas d'essence strictement baroque. On croit volontiers que certains de ses tableaux (« La Halte de cavaliers » au Musée de Lyon p. ex.), d'une couleur vénitienne et d'un mouvement rubénien, aient séduit profondément Eugène Delacroix.

Bibliographie. *Etienne Parrocel*, Monographie; *Robert Dumesnil; Nagler; Fidière; J. Guiffrey*, Comptes des bâtiments du Roi; *Invent. général des Richesses d'Art* etc., Prov. Mon. civils, VI; *Revue de l'Art anc. et mod.*, I, 1884; *Archives de l'Art Fr.*, 1909, p. 15, 399; *Nouv. arch. de l'Art français*, 1872, p. 244; *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1910, p. 84; 1911, p. 425; 1924, p. 321; *Gaz. des B.-A.*, 1864, I, p. 467; 1869, I, p. 408; 1914, I, p. 270; 1922, I, p. 165; 1923, II, p. 216; *Beaux-Arts*, 1923, p. 116; *Thieme-Becker*, t. XXVI (1932), p. 257.

92. Combat de cavalerie.

Épisode d'un combat entre des Turcs et des Européens. Choc de cavalerie sur un pont qui franchit une petite rivière; des combattants sont précipités dans l'eau. Au second plan, à droite se dressent des murailles crénelées dominées par une tour ronde et garnie de soldats.

Toile. H. 0,54; L. 0,90.

Non signé.

Coll. des princes de Salm.

Désigné dans l'inventaire de la coll. de Salm de 1778, n° 100, sous le nom de Joseph Parrocel. Cette attribution s'accorde avec les caractéristiques des tableaux donnés d'habitude à cet artiste.

BIBL. ET REPR. *Dr Beuilly*, La galerie de peinture du Musée départemental des Vosges, Epinal, 1883 ; *André Philippe*, Le Musée départemental des Vosges à Epinal, La Renaissance de l'art français et des industries de luxe, septembre 1924 ; *André Philippe*, Cat. du Musée d'Epinal, 1929, n° 179, repr. pl. XV.

AU MUSÉE DÉPARTEMENTAL DES VOSGES, A ÉPINAL.

POUSSIN (NICOLAS).

Né au hameau de Villers (dépendant du Grand Andely, Eure), en juin 1594 ; mort à Rome, le 19 novembre 1665.

On sait quelle fut l'attitude de Poussin envers le mouvement naturaliste : il l'abhorrait. Mais il dédaignait également l'art du trompe-l'œil décoratif d'un Pierre de Cortone. Il tentait une synthèse entre l'observation de la nature et les ressources de la stylisation, et, à ses yeux, ces dernières ne servaient que pour exprimer la pensée ou la poésie que l'artiste découvre dans la nature ou qu'il y ajoute. « Ainsi c'est sur un fond de vérité saisi avec émotion que Poussin construit les paysages peints qui sont des créations de son esprit. Tel le merveilleux poème homérique et virgilien à la fois qui forme le décor de « Polyphème ». Telles les clairières élyséennes qui accueillent le cortège dansant de ses « Bacchanales » ou qui ombragent le repos de ses « Nymphes » endormies. Ces paysages sont inventés, et cependant ils paraissent si vrais qu'on est étonné de ne pouvoir nommer tel ou tel site de la vallée du Tibre ou de l'Anio. » (*Paul Jamot, loc. cit.*).

Lorsque, cédant aux supplications de son ami, Poussin s'est décidé à peindre son propre portrait, le résultat fut analogue. Ses amis y reconnaissaient certainement les moindres de ses traits, ses yeux rougis par le travail, sa bague habituelle au doigt. Poussin, lui, y a voulu reconnaître l'image idéale de lui-même, celle de l'homme, de l'artiste et du penseur à la fois. C'était d'abord un portrait ; mais c'était aussi une synthèse philosophique d'un être avec sa vie, ses aspirations, son caractère. Comme dans certains portraits d'Ingres, de sa dernière époque, la vérité est saisie avec intensité par le dessin et le modelé exacts ; mais la composition rigoureuse, l'eurythmie raffinée

des lignes, la tonalité abstraite de la couleur, créent une atmosphère impalpable, chargée de pensée.

BIBLIOGRAPHIE. *Thieme-Becker; Fr. Gilles de la Tourette*, Nicolas Poussin, Rieder, 1929; *Paul Jamot*, La Peinture en France, Plon 1934, p. 89-97.

93. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.

Il s'est représenté à mi-corps, tourné vers la droite, enveloppé d'un ample manteau, la tête presque de face. Il porte de longs cheveux, des moustaches, une mouche, et sa main droite est appuyée sur un carton renfermant des dessins ou des papiers. Derrière lui, quelques tableaux encadrés. Sur l'un d'eux on remarque le buste d'une femme, vue de profil, coiffée d'un diadème où est figuré un œil; deux bras d'un homme qu'on ne voit pas sont tendus vers elle. Villot a voulu y voir le symbole de la peinture et de l'amour que Poussin lui avait voué.

«Poussin nous apparaît ici droit, sincère, indépendant, facilement ombrageux, un peu rude et fruste, ayant une haute idée de son art et la conscience de sa valeur, dur à ses rivaux comme à ses amateurs. Homme d'un commerce sûr plutôt qu'agréable, d'un esprit plus puissant que délicat.» (*H. Lemonnier*, « L'Art Français en temps de Richelieu et de Mazarin », 2e éd., 1913.)

Toile. H. 0,95; L. 0,75.

Signé et daté sur le dos d'un tableau qu'on voit derrière l'artiste: EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDELYENSIS PICTORIS-ANNO AETATIS 56 ROMAE ANNO JUBILEI 1650.

Ce portrait fut acquis en 1797 d'un marchand de tableaux nommé Lerouge, à qui on donna en échange une peinture de Van der Werff.

Peint à Rome dans les premiers mois de l'année 1680, pour répondre à l'instante prière de l'ami de l'artiste, M. de Chantelou. Chantelou lui avait simplement demandé de le faire

faire, mais Poussin ne pouvait se résigner à poser pour des peintres dont il n'aimait pas le talent. Il finit par prendre, après de longues hésitations, la résolution d'exécuter lui-même son portrait. Il lui coûta beaucoup de peine. En mars 1650, il écrivait à Chantelou : « je confesse ingénument que je suis paresseux à faire cet ouvrage, auquel je prends peu de plaisir et j'ai fort peu d'habitude, car il y a vingt-huit ans que je n'ai fait aucun portrait ». A la fin de mai : « J'ai fini le portrait que vous désirez de moi. Je pouvais vous l'envoyer par cet ordinaire; mais l'importunité d'un de mes amis, qui veut en avoir une copie, sera cause de quelque retardement. M. Pointel recevra en même temps celui que je lui ai promis, et vous n'en aurez point de jalousie, car, suivant la promesse que je vous ai faite, j'ai choisi pour vous le meilleur et le plus ressemblant. Vous en verrez vous-même la différence ».

Poussin peignit donc deux fois son portrait : l'un pour M. de Chantelou — c'est le portrait du Louvre; l'autre pour M. Pointel : ce tableau, on croit l'avoir retrouvé récemment en Angleterre. En plus, il exécuta pour un ami dont il ne donne pas le nom une copie du premier de ces tableaux.

Gravé par Pesne et dédié à M. Paul Fréart de Chantelou comme premier essai de sa gravure; par A. Clouet; par L. J. Cathelin; par F. Lignon en 1824.

BIBL. ET REPR. Correspondance de Poussin; *Frédéric Villot*, Notice du tableau du Musée du Louvre, École Française, 1855, n° 447; *Pierre Marcel* et *Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre. École française XVII^e siècle, Éc. de l'Illustration, p. 39, pl. 40; *Otto Grautoff*, Nicolas Poussin, Sein Werk und sein Leben, 1914, n° 141, repr.; *Fr. Gilles de la Tourette*, N. Poussin, Rieder, 1929, p. 60, pl. I.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

PUGET (FRANÇOIS).

Mort en 1707, fils du célèbre sculpteur Pierre Puget (qui était aussi peintre et architecte). Il travailla avec Castiglione père, entra dans l'atelier de Laurent Fauchier. On dit qu'il s'appropria tellement sa manière, que ses portraits sont difficiles à distinguer de ceux du maître.

Dans les tableaux que nous connaissons de lui, il est au contraire bien difficile de reconnaître cette filiation. Si la « Réunion de musiciens » montre certaines parties lisses et stylisées, où l'on pourrait à la rigueur trouver une lointaine parenté avec les effigies onctueuses de Fauchier, rien n'en subsiste dans ce chef-d'œuvre, peut-être exceptionnel pour Puget, qu'est le portrait de son père (exposé). Cette peinture est en effet attentive aux moindres accidents du modelé, elle est dépourvue de tout artifice et chargée d'expression psychologique jusque dans ses moindres détails.

On devrait supposer une évolution artistique considérable entre la « Réunion de musiciens » de 1688 et le portrait de Pierre Puget. Pourtant, cette dernière peinture a dû être exécutée à une date voisine, car elle reproduit le célèbre artiste à l'âge de 60 à 70 ans environ, donc entre 1680 et 1690 environ.

Cette forme de réalisme visant dans un portrait à la vie intérieure au mépris de toute coquetterie dans l'accessoire est particulièrement importante en France à la fin du siècle, alors que le portrait d'apparat de Le Brun, de Largillière et de Mignard s'impose au goût. Pour la simplicité et la gravité de la conception il procède de l'esprit de la première moitié du siècle. Mais pour l'intimité, pour le caractère discret et confidentiel, il annonce les portraits d'artistes du XVIII[e] siècle, ceux de Chardin par lui-même p. ex.

De pareils documents de vérité émue ne sont pas isolés en province à la même époque. Qu'il soit permis de citer, toute distance gardée quant à la liberté de vision et à l'habileté d'exécution, le touchant portrait de Palliot, « historiographe du roy », par Gabriel Revel de Dijon, au Musée de cette ville (signé et daté de 1696).

BIBLIOGRAPHIE : *Étienne Parrocel*, Annales de la Peinture, 1862 ; *Nouv. arch. de l'art Français*, 1894 ; *Clément de Ris*, II, (1861), p. 187 ; *Jal ; Ph. Auquier*, Catal. du Musée de Marseille, 1908 ; *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Français*, 1924, p. 253 ; *Thieme-Becker*, t. XXVII (1933), p. 451.

94. PORTRAIT DU PÈRE DE L'ARTISTE, LE SCULPTEUR PIERRE PUGET (1620-1694).

A mi-corps, de face, la tête légèrement inclinée sur l'épaule gauche, les cheveux en désordre, l'expression

sereine, malgré une douce mélancolie qui voile le regard. Il est vêtu d'une robe de chambre, un foulard blanc est noué autour de son cou.

Toile. H. 0,75; L. 0,61.

Non signé.

Collection de Louis-Philippe, acquis de Melle Puget, de Marseille, dernière descendante du célèbre sculpteur.

BIBL. ET REPR. *Frédéric Villot*, Notice des Tableaux du Musée Impérial du Louvre, Ec. Française, 1855, n° 462; *Pierre Marcel* et *Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, Ec. Française, XVII^e^ siècle, Ed. de l'Illustration, p. 75-77, pl. 86.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

QUENTIN OU QUANTIN (PHILIPPE).

Né vers 1600; enterré à Dijon le 11 septembre 1636 (âgé de 36 ans environ). Appelé souvent par erreur Nicolas. Sa formation a dû être italienne, son voyage doit se placer sans doute après 1617, date à laquelle il collabora à la restauration du château de Mussy-l'Évêque pour l'évêque de Langres, Sébastien Zamet. En 1636, l'artiste obtient un brevet le nommant « peintre ordinaire du gouverneur de Bourgogne, Henri prince de Condé ». On connaît de lui plusieurs tableaux conservés dans les églises de Dijon et dans les Musées de Dijon et de Langres.
On rapporte que Poussin, au retour de son premier voyage d'Italie, passait à Dijon vers 1622 et s'exclamait devant une des peintures de Quantin, le « Christ communiant sainte Catherine de Sienne (alors aux Jacobins, aujourd'hui dans une des chapelles latérales de l'église de l'hospice Sainte-Anne, à Dijon) : « Ce peintre n'entend pas ses intérêts, que ne va-t-il en Italie? il y ferait fortune! » La louange de Poussin est d'autant plus intéressante que cette peinture se ressent d'une forte influence caravagesque pour laquelle le maître devait plus tard montrer tant d'aversion. Mais au temps de sa jeunesse, revenant d'une Italie remplie de la fraîche gloire du Caravage, il ne le jugeait peut-être pas en ennemi.

La « manière sombre » fut transmise à Quantin, comme l'a montré M. *Weisbach* (*loc. cit.*, p. 86), par l'intermédiaire de Carlo Saraceni (la comparaison de « l'Adoration des bergers » de Quantin au Musée de Langres avec un tableau du même sujet de Saraceni à la galerie Czernin à Vienne est particulièrement instructive à cet égard). Le milieu vénitien semble l'avoir impressionné par l'exemple des Bassan, peut-être en dehors de Saraceni, comme le montre « l'Adoration des Bergers » du Musée de Dijon. Mais il est possible qu'il fût en contact avec d'autre milieux artistiques italiens, avec celui de Florence par exemple, car quelques traits le rapprochent de Jacopo da Empoli : il ne s'agit pas de rapports directs entre les deux artistes, mais plutôt des analogies qui résultent du départ d'une source commune. Ces multiples attaches avec l'art d'outre-monts constitue un argument puissant en faveur de la thèse d'un voyage italien de Quantin. Voici, une fois de plus, un exemple d'un petit maître provincial témoignant de vives et multiples curiosités, parfaitement au courant des modes artistiques de son temps.

BIBLIOGRAPHIE. *Clément de Ris* (Musée de Dijon), note p. 152; *Chennevières*, t. III, p. 7 à 15; *Bellier d'Auvray* (le nomme Nicolas!); *Chabœuf*, Dijon, 1891 (« Nicolas »); *Inventaire gén. des Richesses d'Art de la France*, Province, Monuments civils, t. VII (« Nicolas »); *Bulletin des Musées de France*, 1908, p. 44 (« Nicolas »); *E. Fyot*, Mémoires de l'Ac. des sciences, des arts, etc. de Dijon, 4e série, t. XI (1907, 1910), p. CLII-CLV et CCVI-CCIX; *A. Cornereau*, Revue de Bourgogne, 1912, p. 129-164; *E. Fyot*, Le Peintre Quantin, 1914, p. 65-94; *Thieme-Becker*, t. XXVII (1933), p. 512; *W. Weisbach*, p. 84-86.

95. LA CIRCONCISION.

Au-dessus de l'autel recouvert d'un tapis d'Orient, deux prêtres se penchent sur l'Enfant qui crie et tend la main vers la Vierge. Au premier plan, à gauche, une femme agenouillée écarte les bras dans un geste pieux; devant elle, à terre, un panier avec deux tourterelles blanches. Dans le fond on aperçoit, à gauche, la tête chauve de Saint

Joseph, et à droite, deux jeunes chantres surveillés par un vieux qui bat la cadence, bésicles sur le nez.
Panneau central d'un triptyque dont les deux volets (peints sur bois) représentent, celui de gauche : « Le Miracle de Saint Claude » et celui de droite : « Sainte Marguerite et le Dragon ».

Toile. H. 2,27; L. 1,84.
Signé au bas de l'autel, au milieu : P. QVANTIN 1635.

Œuvre de la dernière période de l'artiste, ce tableau montre sa fidélité constante à la manière caravagesque. A côté de l'influence de Saraceni, on remarque de curieux types de jeunes gens d'un caractère mi-italien et mi-espagnol, qui font penser, ainsi que les attitudes des personnages et le dessin appuyé des plis, à certaines peintures de Jacopo da Empoli de Florence (Saint Zénobie ressuscitant un enfant mort, National Gallery, Londres), dont la couleur claire et acide diffère pourtant de la sombre tonalité de Quantin.

BIBL. ET REPR. *M^lle Jeanne Magnin*, Cat. du Musée de Dijon, 1933, p. 126, repr.; *Weisbach*, p. 84-86, fig. 24.

AU MUSÉE DE DIJON.

QUESNEL (AUGUSTIN II).

Né en 1630 à Paris : la date de sa mort est inconnue. Fils du libraire Jacques Quesnel, frère du peintre François II Quesnel et du célèbre théologue Pasquier Quesnel. Élève d'Augustin I, né le 28 décembre 1595 et enterré à Paris le 12 mai 1661; ce dernier artiste ne peut évidemment être l'auteur du tableau exposé, daté de 1687, comme on le dit parfois.
On ne connaît d'Augustin II Quesnel qu'un seul tableau certain, c'est celui de Budapest qui est signé (exposé). On lui attribue (après avoir pensé à Augustin Querfurt) la copie du portrait de Michel-Ange par Jac. del Conte au Musée de Gotha, signée A. Q. F. Nous pensons qu'un portrait d'homme au Musée du Puy, signé également A. Q. F. (Augustin Quesnel fecit?) est

de lui : il présente le même dessin naïf des yeux que « La Joueuse de la guitare » de Budapest, le même modelé un peu luisant qui donne au visage l'air maladif, la même touche, légère mais un peu hésitante.

BIBL. ET REPR. *Thieme-Becker*, t. XXVII (1933), p. 519.

96. JEUNE FEMME JOUANT DE LA GUITARE.

Une jeune femme vêtue d'une robe grise se tient debout, légèrement tournée de trois-quarts à droite, près d'une balustrade en pierre, sur une terrasse qui domine des arbres. Ses cheveux sont courts et éparpillés autour du visage. Elle joue de la guitare, qu'elle appuie contre sa poitrine.

Bois. H. 0,345 ; L. 0,260.

Signé à droite, sur la balustrade en pierre : Aug. Quesnel 1687.

Coll. de l'archevêque J. L. Pyrker.

BIBL. ET REPR. *Th. von Frimmel*, Kleine Galeriestudien, Bd. I, Bamberg 1892, p. 224 ; *Gabriel von Terey*, Cat. du Musée de Budapest, 1916, n. 813, repr. p. 383 ; *Thieme-Becker*, vol. XXVII (1933), p. 520.

AU MUSÉE HONGROIS DES BEAUX-ARTS, BUDAPEST.

RÉGNIER (NICOLAS).
(CONNU SOUS LE NOM ITALIEN DE NICOLA RENIERI).

Né à Maubeuge vers 1590, mort à Venise le 19 novembre 1667. Élève d'Abraham Janssens à Anvers. Son maître lui donna le goût de la manière caravagesque et lorsque Régnier partit pour Rome, on n'est pas surpris de le trouver en contact avec le cercle du Marquis Giustiniani. Depuis 1615 environ, il se laissa

former par les leçons de Bartolommeo Manfredi. A ce moment il suit la manière sombre plus fidèlement que Vouet, qu'il a dû connaître comme en témoigne la parenté de leurs types féminins, mais dont il n'a pas subi d'influence sérieuse. Il a ensuite longtemps travaillé à Venise (1626-1641). Après avoir imité de très près la manière du Caravage (certains de ses tableaux passent sous le nom du maître), il a subi l'influence bolonaise et en particulier celle du Guide. Il a eu une grande réputation comme portraitiste, mais on ne connaît aucune œuvre de lui de ce genre.

Deux de ses quatre filles, célèbres pour leur beauté, ont fait de la peinture.

Autour de quelques rares tableaux assurés à Régnier par les textes, M. Hermann Voss a groupé plusieurs œuvres qui paraissent de la même main. Aucun des tableaux de Régnier n'est signé. Il y a dans son art un fonds flamand, curieusement mêlé aux influences caravagesques et bolonaises: Régnier s'arrête volontiers à la matière et il cherche une élégance romanesque. Certains de ses tableaux ont le mérite d'un naturel aimable, d'autres, volontairement froids, où les personnages ont l'air d'être coulés dans de la majolique, sont d'un parti pris de style remarquable.

Bibliographie: *Ridolfi*, Le Maraviglie dell' Arte, 1648, ed. Hedeln, 1914-24; *Marco Boschini*, La Carta del navigar pittoresco, Venise 1660; *J. v. Sandrart*, Teutsche Academie, 1675 (Munich 1925); *Fiocco*, Die Venezianische Malerei des XVII, XVIII Jahrh., 1929, pp. 27, 29, 35, 44, 91; *H. Voss*, Die Malerei des Barock in Rom, 1924; *H. Voss*, Zeitschrift für bildende Kunst, 58 (1924-25), p. 121-128; 65 (1931-32), p. 167; *H. Voss*, Anzeiger des Schlesischen Landesmuseum, 1922, p. 47; *Thieme-Becker*, t. XXVIII (1934), p. 90.

97. La vanité.

Une jeune femme souriante, vêtue avec coquetterie, est assise de face le pied posé sur un crâne. De la main droite elle soulève le couvercle d'un grand vase près duquel on voit un masque, des pièces d'orfèvrerie et des colliers de perles. Aux pieds de la jeune femme, un grand vase renversé d'où s'échappent des pièces d'or.

Toile. H. 1,73 ; L. 1,40.

Non signé.

Collection Barbini-Bregauze ; acquit en 1852 par le Musée de Stuttgart.

Autreois attribué à Louis Carrache, ce tableau fut rendu à Régnier par M. Herman Voss.

Une réplique se trouve dans la galerie du Palais Royal à Turin. Une autre version du même sujet au Landesmuseum à Troppau.

BIBL. ET REPR. *Hermann Voss*, Zeitschrift für bildende Kunst 1924-25, p. 126, note p. 128 ; *Hermann Voss*, Die Malerei des Barock in Rom, 1925, p. 479, note p. 143.

A LA STAATSGALERIE, STUTTGART.

RIVALZ (ANTOINE).

Peintre et graveur. Né le 16 mars 1667 à Toulouse, mort dans la même ville le 7 septembre 1735. Fils et élève de Jean Pierre Rivalz. Après un court séjour à Paris, il va à Rome où il obtient le prix de l'Académie de Saint-Luc. Il trouve un mécène en personne du cardinal Albani, devenu plus tard pape Clément XI. Au retour à Toulouse, nommé peintre de l'Hôtel de Ville. En 1726 il y ouvre une école d'art qui se transforma en 1750 en Académie. Il devait être le maître de Subleyras et de Despax.

Plus que chez son père, l'ancien caravagisme toulousain réapparaît avec vigueur. Rivalz renoue la tradition de la peinture romanesque à éclairage plein d'effet, au sujet souvent macabre (n° 99). Mais dans son « Apothicaire » un naturalisme puissant et très personnel dépasse les cadres de la manière et crée une silhouette farouche, hors du temps, qui participe de la vérité populaire d'un Louis Le Nain et de la brutalité fascinante et presque diabolique d'un Goya.

BIBLIOGRAPHIE : *Inventaire gén. des Richesses d'Art de la France*, Mon[s] civils, t. VIII ; *D'Agenville ; Dussieux*, Les

Artistes Fr. à l'étranger, 1876, p. 486; *Mariette*, IV; *Robert-Dumesnil*, Le peintre graveur fr. (1835); I; *Nagler*, XIII, 1843; *Parrocel*, Annales de la Peinture, 1862; *Ch. Blanc*, Hist. des peintres fr. etc., Ec. Fr. II, 1865; *H. Vienne*, L'œuvre gravée d'Antoine Rivalz (Revue de Toulouse), 1866; *Bellier-Auvray*; *L. Gonse*, les Chefs-d'œuvre des Musées de France, 1900, p. 311, 312; *Le Blanc*, III, 1888; *Woermann*, Geschichte der Malerei, III/2, 1888, p. 944; *Deville*, Index du Mercure de France, 1910; *Thieme-Becker*, XXVIII, p. 394-395.

98. L'APOTHICAIRE DES CORDELIERS DE TOULOUSE.

Il est représenté en pied, de face, coiffé d'un large chapeau, debout devant un billot, sur lequel est posé un grand mortier et tenant de deux mains un énorme pilon.

Bois. H. 1,84; L. 0,82.

Signé au bas du billot: A. RIVALZ.

Ce tableau est exécuté sur la porte même de l'apothicairerie du couvent des Cordeliers de Toulouse où il se trouvait avant la Révolution.

Salon de l'Hôtel de Ville de Toulouse de 1773, n° 152 (à titre rétrospectif).

AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.

99. LA MORT DE CLÉOPÂTRE.

A gauche, sur un siège que dérobent les draperies, Cléopâtre meurt, à demi-allongée, les yeux clos, le visage envahi d'une pâleur cadavérique, la tête inclinée sur l'épaule droite. Un diadème d'or orne sa chevelure aux tresses blondes. Son bras droit pend inerte, tandis que le gauche repose sur une table de marbre, à côté du panier

rempli de figues. Elle porte une chemise blanche bordée de rouge qui laisse découverts son sein gauche et une partie de sa poitrine, où l'on voit à côté de l'aspic, la piqûre mortelle qu'il vient de faire. Un manteau bleu et une robe d'un ton jaune très soutenu. Fond sombre, avec tenture brune à gauche.

Toile. H. 1,28; L. 1,05.

Non signé.

Coll. Antonin Mercié, membre de l'Institut (vente 18 décembre 1918). Collection Maurice Magnin, Paris.

Exposition rétrospective de la ville de Toulouse, 1887, n° 105.

Réplique d'une composition qui se trouve au Musée de Narbonne.

D'Argenville cite parmi les compositions d'Antoine Rivalz, gravées par son neveu, Barthelémy, une « Cléopatre », mais elle ne se trouve pas décrite dans le catalogue de de Vèze. D'après Louis Berthomieu, Cat. du Musée de Narbonne, 1923, p. 218, Rivalz a peint également une « Mort d'Arria et de Poetus », à peu près dans les mêmes dimensions, comme pendant peut-être de la « Cléopatre », car on y aperçoit le même modèle et la même draperie d'un jaune éclatant. Ce tableau, compris et cité dans l'œuvre d'Antonin Rivalz, pl. XIII et XIV, a fait partie de la collection Latreille, où il était entré en 1755, vingt ans après la mort du peintre; il appartint ensuite à M. Sermet qui l'exposa au Salon de 1791, puis à M. Armand Bories, ancien notaire à Narbonne.

L'exemple frappant de la persistance de l'influence caravagesque dans le midi de la France vers 1700. Le sens du drame s'y mêle à la couleur étrange où se font sentir des réminiscences de l'école de Parme. Le dessin volontairement dur et la lumière lunaire ajoutent de la poésie au réalisme de la conception.

Bibl. et repr. *Jeanne Magnin.* Un Cabinet d'amateur parisien en 1922 (collection Maurice Magnin), Peintures et dessins de l'école française, n° 296, repr.

AU MUSÉE MAGNIN, DIJON.

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right-hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright of the original edition: Editions des musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

RIVALZ OU RIVALS (JEAN-PIERRE).

Peintre et architecte. Né le 27 juillet 1625 à Labastide d'Anjou, mort le 17 mai 1706 à Toulouse. Élève d'Ambroise Fredeau, il reçut sa formation définitive à Rome, où il séjourna pendant 7 ans. Il y connut Poussin et on dit qu'il peignit des architectures dans certains de ses tableaux. Au retour du voyage il est nommé peintre de l'Hôtel de Ville de Toulouse.
Le tableau exposé est de type de portrait méridional, pathétique et réaliste à la fois, d'une facture riche, à l'italienne, et d'une ample gravité française. La couleur soutenue, l'éclairage concentré, le mouvement brusque sont autant d'éléments d'un lyrisme qui fait penser aux sculptures de Puget. Le fond naturaliste caravagesque n'agit plus directement, il est sensible plutôt sous la forme d'une tradition de goût, toujours vivante en Provence et au Languedoc, mais déjà très éloignée de sa source.

Bibliographie : voir la notice précédente.

100. Portrait de Jean-Pierre Rivalz.

Vu à mi-corps, la tête tournée de trois-quarts à gauche, il appuye sa main gauche sur un livre ouvert (recueil de gravures), dont il tourne les pages de la droite. D'autres livres et une palette sont posés sur la table, devant lui. Dans le fond on aperçoit une grande toile à sujet religieux (Annonciation?).

Toile. H. 1,25; L. 1,00.

Collections de l'Académie Royale de Peinture, de Sculpture et d'Architecture de Toulouse.

Salon de l'Hôtel de Ville de Toulouse de 1751, n° 110 (à titre rétrospectif).

Une variante de ce portrait dans la même attitude et avec les mêmes accessoires a été gravée à l'eau-forte par Barthelémy Rivalz.

BIBL. ET REPR. Note du *chevalier Rivalz* sur le portrait de son grand-père exposé au Salon de Toulouse de 1751, n° 110: « Portrait de J. P. Rivalz, dont la tête est peinte par lui-même et le reste par Antoine, son fils »; *Henri Vienne*, Revue de Toulouse, XXIV, p. 275 et 359.

AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.

SAINT-IGNY (JEAN DE).

Peintre, sculpteur et graveur, natif de Rouen (dans les dernières années du XVI[e] siècle), où il mourut entre le 9 novembre et le 10 décembre 1647. En 1614 il est apprenti peintre à Rouen. En 1629 il est installé à Paris, comme il résulte d'un acte de tabellionnage rouennais, où il est qualifié: « honorable homme Jean de Saint-Igny maître peintre sculpteur, demeurant à Paris, paroisse Saint-Sulpice; faubourg et rue Saint-Germain, en la maison où pend l'enseigne du Grand Turc ». Ph. de Chennevières (*loc. cit.*) pense qu'il a dû être formé par Daniel Rabel à Paris. Mais le style des tableaux et de nombreux dessins conservés de Saint-Igny (Musée de Rouen, tableaux signés et datés de 1636) montre une parenté frappante avec la manière de Jacques Bellange, de Georges Lallemand et de Claude Vignon. A Paris entre 1610 et 1630 l'atelier le plus en en vogue était celui de Lallemand. Il est donc plus que vraisemblable que Saint-Igny fût sinon un élève direct, au moins son disciple, de même que Vignon.

En 1631 Saint-Igny se fixe à Rouen et le 17 septembre il est un des signataires de la pétition adressée à Mgr. Fr. de Harlay à l'effet d'obtenir l'autorisation d'ériger une confrérie sous l'invocation de Saint-Luc en l'église Saint-Herbland.

Saint-Igny appartient à la génération d'artistes qui mêlent l'enseignement de la seconde École de Fontainebleau au maniérisme fantasque de graveurs lorrains et à certaines curio-

sités superficielles du style baroque en formation. Comme à Claude Vignon, la liberté de cet art a permis à Saint-Igny de révéler une grâce et un esprit qui annoncent les petits-maîtres français du XVIII[e] siècle. Certaines de ses jeunes femmes coquettement vêtues, certains de ses pages, dont les visages ronds s'encadrent de larges fraises sous des chapeaux à plumes, pourraient figurer dans les toiles des De Troy, des Van Loo, des Coypel.

BIBLIOGRAPHIE : (les renseignements bibliographiques sur Saint-Igny ont été réunis par M. Fernand Guey, Conservateur du Musée de Rouen, que nous remercions vivement de son obligeance).

Ph. de Chennevières, Recherches etc., 1847, p. 161-182 ; *J. Hedou*, Jean de Saint-Igny, Peintre, Sculpteur et Graveur Rouennais, Précis de l'Académie de Rouen, 1885-1886 ; *J. Hedou*, Jean de Saint-Igny, Peintre, Sculpteur et Graveur Rouennais, Rouen, E. Auge, 1887 (ce travail est extrait du Précis de l'Académie de Rouen, année 1885-1886. Il contient toutefois en plus le Catalogue de l'œuvre de l'artiste et des renseignements survenus postérieurement à l'impression du Précis) ; *Ch. de Beaurepaire*, Notes sur le Peintre Saint-Igny, Rouen, Cagniard 1905 (tirage à part d'un Mémoire par l'auteur à l'Académie de Rouen 1905) ; *G. Dubosc*, Un tableau de Saint-Igny au Musée de Rouen, Journal de Rouen, 14 mars 1886 ; *Th. Arnauldet*, Les estampes satiriques, bouffonnes ou singulières, Gazette des Beaux-Arts, I[e] série, 3[e] vol. ; *Ph. de Chennevières*, Bull. de la Revue de l'hist. de l'art français, septembre 1886 et janvier 1887, p. 1-47 ; *Abbé Porée*, R. S. B. A. Dep[t] XVIII, p. 592.

101. ALLÉGORIE DE L'AIR.

Une jeune femme en buste, coiffée avec coquetterie d'un petit chapeau à plume. Un canard et un paon sont près d'elle.

A fait partie d'une série de quatre panneaux représentant les éléments. Grisaille.

Bois. H. 0,34 ; L. 0,24.
Non signé.
Avant d'être parqueté le tableau portait au dos l'inscription : « Les Élé (ments). II. L'AIR. » On y voyait en outre, en creux, les initiales N. B. entrelacées (le B étant tracé de droite à gauche).
Ancienne collection Jules Hedou.

BIBL. ET REPR. *J. Hedou*, Jean de Saint-Igny, peintre, sculpteur et graveur Rouennais, Rouen, E. Auge, 1887, p. 24, 27, notes ; Cat. du Musée de Rouen, 1911, n° 75, p. 189.

AU MUSÉE DE ROUEN.

STOSKOPFF OU STOSSKOPF (SÉBASTIEN).

Baptisé à Strasbourg de 31 juillet 1597, mort dans la même ville en 1657. Formé en Allemagne, à Paris (où il séjourna deux fois) et à Venise (en 1629). Très apprécié par les cours de l'Europe Centrale (les Musées de Vienne et de Prague possèdent de ses œuvres qui entrèrent dans les collections impériales en 1651), il fut le maître de Joachim Sandrart, le célèbre historiographe et peintre allemand du XVII[e] siècle. Ses œuvres sont aujourd'hui très rares. Lorsque en 1931 deux natures mortes apparurent sur le marché, l'une en Bavière, l'autre à Paris, M. Hans Haug, l'actif conservateur du Musée de Strasbourg a su les obtenir pour ce Musée, de même qu'une de deux autres peintures ayant figuré à l'Exposition de Brueghel et de leurs élèves à la Galerie P. de Boer à Amsterdam, en février-mars 1934. Sur ces tableaux on a souvent mal lu la signature de l'artiste : comme A. Kopff ou Ter Kopff. Enfin le cinquième tableau actuellement connu de Stoskopff est une très jolie nature morte, datée de 1625, représentant trois livres (dont un est ouvert sur une gravure dans le genre de Callot) posés sur une table, à côté d'une bougie (Exposition de la nature morte à la Gal. Goudstikker, Amsterdam, février-mars 1933, n° 156, repr. au cat.). Le motif de la gravure revient dans les tableaux de Stoskopff ; ainsi la grande « Vanité » du Musée de Strasbourg montre l'un des « Pantalon » de Callot d'un état inconnu (*cf. H. Haug*, loc. cit.). Un autre motif qu'il affectionnait, ce

sont des verres réunis dans une corbeille : en dehors du tableau exposé ici (n° 102), deux autres peintures de Stoskopff représentent le même sujet plein d'attrait et de difficulté pour un peintre.

Son art est archaïque; la composition et la facture procèdent du XVI^e^ siècle; ses natures mortes rappellent, par leur esprit, celles de Georg Flegel de Francfort.

Stoskopff a peint également des scènes caravagesques à la lumière artificielle et des portraits comme celui du théologien J. Schmidt, gravé par Pierre Aubry (cf. *Brauner, loc. cit.* p. 27). Il aurait perfectionné la technique de la gravure.

BIBLIOGRAPHIE : *Joachim von Sandrart*, Teutsche Academie, Nuremberg, 1675, II vol., livre 3, p. 310; *Hans Haug*, Compte rendu des Musées de la Ville de Strasbourg, 1927-1931, Strasbourg 1932, p. 8; *J. Brauner, Sébastien Stosskopf*, Strasbourg 1933.

102. CORBEILLE DE VERRES.

Une corbeille, contenant des verres et des hanaps d'orfèvrerie, est placée au centre, sur le rebord d'une table. A gauche et au milieu de la table, débris d'un verre cassé.

Toile. H. 0,51; L. 0,62.
Signé et daté en bas, à gauche : STOSKOPFF 1644.
Acquis à Paris en 1931.

Stoskoff a traité un sujet analogue dans un tableau ayant figuré à l'Exp. des Brueghel et de leurs élèves à la Galerie P. de Boer, Amsterdam (catalogué sous la désignation *A. Kopff*, signature mal lue) et dans un tableau du Musée de Prague.

BIBL. ET REPR. *Hans Haug*, Compte rendu des Musées de la Ville de Strasbourg, 1927-31 (Strasbourg 1932), p. 7; *J. Brauner*, Sébastien Stoskoff, Strasbourg 1933, p. 55, note 142.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, STRASBOURG.

103. FRAISES.

Jatte de faïence blanche et bleue contenant des fraises.

Bois. H. 0,21; L. 0,36.
Signé en bas, à gauche : STOSKOPFF.
Exp. des Brueghel et de leurs élèves, à la Galerie P. de Boer, Amsterdam 1934, février-mars, n° 318.

BIBL. ET REPR. Cat. de l'Exp. des Brueghel et de leurs élèves, à la Galerie P. de Boer, Amsterdam 1934, février-mars, n° 318, repr. (sous la désignation de A. Kopff, signature mal lue).

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, STRASBOURG.

TASSEL (OU TASSET, RICHARD).

Peintre, sculpteur et architecte. Né à Langres vers 1580, mort dans la même ville le 12 octobre 1660. Son nom s'écrivait de double manière : Tassel ou Tasset (registres paroissiaux à Langres). Elève de Pierre Tassel, dont il fut probablement le fils. Marié le 8 janvier 1647 (registres déposés aux archives de Langres) avec « Dame Marguerite Louis qui décéda le 20 May 1648 » (d'après l'épitaphe de Tassel). Il reçut sa véritable formation en Italie, où il alla jeune, vers 1600, et d'où il revint avant 1608, car son fils Jean, peintre également, naquit à Langres le 20 mars de cette année. Il a dû, comme Vignon, emporter un bagage de maniérisme dans le genre de Bellange et de Lallemand (Adoration des Mages, Dijon). Mais il ne faut pas oublier que Tassel compte parmi les premiers artistes français ayant fait le voyage d'Italie et qu'il a pu connaître le Caravage lui-même, dont l'art impressionnait, comme en témoigne sa copie de la Madone de Lorette, conservée à la cathédrale de Langres. Cette influence a secoué l'artificiel hérité de la seconde école de Fontainebleau. Tassel comprit l'art « moderne » ; après le Caravage, ce furent les Bolonais qui l'attirèrent.
Il aurait séjourné à Venise, puis il aurait fréquenté l'atelier du Guide à Bologne et son art se ressent de la couleur claire et décorative, de la recherche de l'eurythmie dans la composition qui caractérisent Reni. En rentrant en France, il déploya une riche activité de peintre et de sculpteur malgré ses emplois dans l'administration de sa ville natale qui devaient, en 1636, l'amener à l'échevinage. Il retombait souvent dans l'archaïsme et son « Arbre de Jessé », au Musée de Troyes, montre

des personnages d'un réalisme vigoureux, assis sur les branches d'un arbre véritable, avec un paysage pour fond, mais, en même temps, composition imitée de celle d'un vitrail du XVI^e^ siècle, du même sujet, que l'on voit dans le chœur de l'église Sainte-Madeleine de la même ville.

Très ouvert aux influences, Tassel s'intéressa aux bambochades, dans le goût de Pieter van Laer et de ses imitateurs hollandais (voir les Maraudeurs, n° 107), tandis que son Adoration des Mages montre de curieux souvenirs vénitiens. Bien qu'il faille peut-être lui retirer un certain nombre de peintures faibles pour les rendre à son fils Jean, Richard Tassel nous apparaît comme inégal et son évolution ne présente pas la logique qui marque de profondes recherches. Comme chez beaucoup de peintres provinciaux, sa vision, très personnelle, n'a pas été soutenue par une habileté technique suffisante. Il a laissé cependant des tableaux qu'on est tenté de qualifier de chefs-d'œuvre : tel le saisissant portrait d'Abbesse du Musée de Dijon (exposé sous le n° 105). Il y a dans ce tableau un sentiment assez voisin de celui des Espagnols. Ce rapport n'est pas isolé dans l'œuvre de Tassel : son Adoration des Mages (n° 106) montre des visages lisses, modelés par méplats heurtés (ou dirait par une main habituée à tailler le bois) et une gamme de couleurs froides et claires, où les rouges et les verts s'accordent avec des gris, ensemble de traits qui suggère je ne sais quelle parenté lointaine avec Zurbaran (l'Adoration des Mages, Grenoble).

Bibliographie : *Henry Brocard*, Le Musée de Langres, R. S. B. A., Départements, 1879, p. 77 ; *Dr Sicard*, R. S. B. A. Départements, 1878, p. 58 ; *Varnez*, Mémoires de la Société d'agriculture du département de la Haute-Marne, II vol. ; *Bénézit*, t. III, p. 865 ; *La Haute-Marne*, Revue historique archéologique et philologique, septembre 1904 ; *Weisbach*, p. 87, 263 et suiv., 362.

104. Portrait de Louis Menne, brodeur de la Reine.

Vu en buste, tourné de trois quarts à droite, nu-tête.

Cuivre. H. 0,16 ; L. 0,13.

On lit au dos du tableau l'ancienne inscription : *Louis Menne. Brodeur de la Reine. — Tasset pinxit.*

A M. BERNARD POPULUS, LANGRES.

105. PORTRAIT DE CATHERINE DE MONTHOLON.

Elle est vue à mi-corps, tournée de trois-quarts à droite les mains jointes.

« On a ici l'effigie de Catherine de Montholon, veuve de René le Beau Seigneur de Sanzette, fondatrice des Ursulines de Dijon, décédée le 28 avril 1650. Elle donne le frisson, implacable dans son austérité, féroce dans sa sainteté. Plus rien d'humain ne demeure sur le visage ravagé. fondu au feu de l'expiation et de la souffrance, où la vie ne se révèle que par la dureté de l'œil qui commande et condamne.

« L'exécution, large et puissante, est d'une froideur systématique qui associe le visage parcheminé au blanc de la guimpe et au noir du vêtement sur le fond gris de la cellule. Les mains jaunies, amaigries, conservent une hautaine élégance dans l'humilité de la prière. » (*Jeanne Magnin,* loc. cit.)

Toile. H. 0,54; L. 0,40.

Non signé.

Un des plus puissants portraits français du XVII[e] siècle, et en même temps une des peintures françaises les plus « espagnoles » de cette époque. La concentration aiguë des accents, la déformation expressive des mains, rappellent le Greco.

BIBL. ET REPR. *L. Gonse,* Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, 1900, p. 109; *Louis Réau,* Richesses d'Art de la France, La Bourgogne, t. II, p. 66, pl. 34; *Jeanne Magnin,* La Peinture au Musée de Dijon, 1933, p. 240, n° 468, repr.; *Weisbach,* p. 263, repr. fig. 98.

AU MUSÉE DE DIJON.

106. ADORATION DES MAGES.

Assise à l'ombre des colonnes d'un temple en ruines, accompagnée de Saint Joseph qui se tient debout derrière

elle, la Vierge, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus, reçoit l'hommage des rois d'Orient, qui offrent leurs présents. Un page en costume Louis XIII, agenouillé, soutient le somptueux manteau d'un des Mages. Deux soldats casqués penchent leurs têtes avec curiosité. On aperçoit d'autres guerriers au fond et à droite, dans le paysage.

Toile (cintrée dans le haut). H. 1,98; L. 1,70.
Non signé.

Une autre Adoration des Mages, composée en largeur, avec de nombreuses variantes, appartient à une collection particulière en Hollande (attribuée à Bramer).

BIBL. ET REPR. *Jeanne Magnin*, La Peinture au Musée de Dijon, 1933, p. 247; *Weisbach*, p. 87, repr. pl. 8.

AU MUSÉE DE DIJON.

107. LES MARAUDEURS.

Un soldat portant un fusil sur son épaule avance vers la gauche suivi d'un cheval monté par une femme vue de dos et tenant un petit enfant. Deux autres soldats les accompagnent. Le cheval est chargé d'un chaudron. Des canards sauvages pendent à sa selle et aux ceintures des hommes. Fond de paysage.

Toile. H. 0,71; L. 0,83.
Non signé.

On remarque une imitation flagrante de Pieter van Laer dit le Bamboche.

AU MUSÉE DE LANGRES.

108. JEUNES FILLES (LES NYMPHES?).

Elles sont trois qui lèvent les bras en l'air comme surprises. Tandis que l'une d'elles est à demi-nue, les deux autres sont vêtues de robes simples et légères.

Bien que la composition linéaire du groupe qui affecte la forme de losange soit parfaitement fermée, on est tenté de supposer qu'il s'agit d'un fragment, habilement découpé, d'une composition représentant « Diane et ses nymphes surprises par Actéon ».

Toile. H. 0,62; L. 0,46.
Non signé.

Des rapports avec Vouet et Blanchard sont très sensibles dans cette peinture.

BIBL. ET REPR. *Jeanne Magnin*, La Peinture au Musée de Dijon, 1933, p. 67, n° 719, repr.

AU MUSÉE DE DIJON.

TOURNIER (ROBERT).

Né à Toulouse en 1604, mort dans la même ville vers 1670 Élève du Valentin, il a dû faire le voyage à Rome, car le Valentin n'est jamais venu en France. Ce voyage a dû se placer entre 1620 (l'artiste avait 16 ans en ce moment, c'est-à-dire l'âge à partir duquel il a pu entreprendre un voyage) et 1639 (date de la mort de Valentin). Si notre attribution du « Souper d'Emmaüs » de Nantes (n° 111) est juste, ce tableau, qui nous montre un élève fidèle du Valentin, doit être antérieur au « Christ descendu de la Croix » (n° 109) et au « Christ porté au tombeau » du Musée de Toulouse, car dans ces peintures, surtout dans la première d'entre elles, on remarque plus de souplesse et des influences flamandes des élèves de Rubens, postérieures sans doute à celles du Valentin.
Tournier est à côté de G. de la Tour le caravagesque français le plus personnel. Il a traité les sujets religieux avec une profonde émotion et avec grandeur. Il ne paraît pas avoir peint des scènes de genre. Mais il y a un autre domaine auquel il s'attaque et y réussit : c'est la peinture des batailles. Là encore il a prouvé son indépendance non seulement vis-à-vis du Valentin que des sujets pareils n'ont jamais tenté, mais, d'une manière générale : il fut, si nous ne nous trompons pas,

le seul parmi les caravagesques osant peindre des tableaux de batailles avec des personnages de grandeur naturelle. Le Musée de Toulouse (réserves) conserve en effet de lui une étonnante Bataille de Constantin provenant de l'église des Pénitents Noirs à Toulouse, qui mesure plus de 3 mètres de haut sur plus de 6 mètres de large, mais qui est à l'état de ruine. Le premier plan est de plain-pied avec le spectateur et des guerriers à pied ou à cheval, qui s'y agitent, sont d'un style et d'une force remarquables. La couleur est très particulière, soutenue mais sourde et mate, les violets, les verts, les rouges y voisinent avec les bruns. C'est une transposition en grand des batailles dans l'esprit caravagesque telles que les a imaginées Aniello Falcone. Les gestes des personnages sont lents, leurs attitudes légèrement figées, mais les volumes définis avec netteté et la qualité de la lumière confèrent à la scène un caractère d'étrange vision. Ce tableau, et peut-être d'autres de ce genre, ont fait école à Toulouse, en inspirant la série de grandes batailles d'Antoine Rivalz.

Bibliographie. *Dupuy-Dugrez*, Traité sur la peinture, 1700, pp. 212-214; *Biographie Toulousaine; Chennevières-Pointel, Recherches...*, 1862, pp. 167-168 et 203; *Inv. Gen. des Rich. d'Art*, Prov. Mon. civ., t. VIII, 1908, p. 141-142; *Bellier-Auvray; L. Gonse*, Les chefs-d'œuvre des Musées de France, 1900, p. 310-314; *Weisbach*, 1932, p. 82 et suiv.

109. Le christ descendu de la croix.

Le corps du Christ est étendu sur un linceul blanc et sa tête repose sur les genoux de Joseph d'Arimathie. Le vieillard, penché sur le Christ, touche tendrement la tête du Crucifié. La Vierge et Marie Madeleine sont agenouillées près de la croix, contre laquelle s'appuie le juvénile Saint Jean, la tête douloureusement inclinée, les mains jointes. Derrière lui on aperçoit dans la pénombre les deux mains d'une sainte femme, crispées contre le bois de la croix dans un geste de désespoir poignant. Au premier plan, à gauche, une somptueuze aiguière sur un plat, et la couronne d'épines.

Toile. H. 3,25; L. 1,78.

Non signé.

Provient de l'église cathédrale Saint-Étienne de Toulouse.
Exp. de la Passion du Christ dans l'Art Français, Trocadéro, 1934, n° 146.
Désigné comme l'œuvre de Tournier par *B. du Puy du Grez* (*loc. cit.*).

BIBL. ET REPR. *B. du Puy du Grez*, Traité de la Peinture, Paris, 1700, p. 213; *L. Gonse*, Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, La Peinture, 1900, p. 310, repr.; *Roschach*, Cat. du Musée de Toulouse, dans l'Inventaire des Richesses d'Art de la France, 1908, t. VIII, p. 142, n° 283; *Weisbach*, p. 82, pl. 7.

AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.

110. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

La Vierge est assise, vue à mi-jambes, la tête presque de face. Son visage est encadré de deux bandeaux de cheveux noirs sous un voile gris : elle porte un corsage jaune, une robe rouge avec manches bouffantes, un manteau bleu foncé dégageant l'épaule et le flanc droit. Elle tient sur ses genoux l'Enfant, complètement nu, les jambes écartées, la main droite posée sur le sein maternel, le regard tourné vers le spectateur.

Toile. H. 1,18; L. 1,05.

Non signé.

Entré au Musée avant 1806.

Traditionnellement attribué à Tournier.

BIBL. ET REPR. *Roschach*, Cat. du Musée de Toulouse, Inventaire des Richesses d'Art de la France, t. VIII, n° 282.

AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.

(ATTRIBUÉ A ROBERT TOURNIER).

111. Le souper d'Emmaüs.

Jésus, vu de profil et placé à l'extrême-gauche du tableau, parle, le visage exposé en pleine lumière. Le pèlerin placé dans le fond, le regarde et l'écoute, pendant que celui qui est à sa droite, se retourne pour remplir un verre de vin.

Toile. H. 2,04; L. 1,54.

Non signé.

Coll. Cacault; acquis par la ville de Nantes, en 1810.

Nous proposons l'attribution à Tournier de ce tableau jusqu'à maintenant donné à Valentin. Sa facture lisse et son style linéaire, ainsi que la couleur aux tons locaux purs, le séparent définitivement de cet artiste et se rapprochent beaucoup de ceux de la « Vierge à l'Enfant » et du « Christ descendu de la Croix » (n° 109). On remarque dans les deux tableaux les mêmes types de vieillards aux longs visages barbus, aux fronts couverts de rides profondes, aux cheveux drus. L'esprit de la composition où les personnages restent isolés, nous paraît également analogue. Et c'est la même gravité, la même noblesse qui émanent des visages fins et des gestes lents.
Si le tableau de Toulouse présente des influences flamandes mêlées aux vifs souvenirs caravagesques, la présente toile ne trahit qu'un art dérivant directement de celui de Valentin. Ceci correspond aux renseignements des anciens auteurs qui désignent Tournier comme son unique élève.

Bibl. et repr. *Marcel Nicolle*, Cat. du Musée de Nantes, 1913, n° 724 (comme Valentin).

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

VAILLANT (WALLERAND).

Peintre, pastelliste et graveur. Né à Lille le 30 mai 1623, mort à Amsterdam le 2 septembre 1677. L'aîné des cinq frères peintres, il passa par l'atelier d'Erasme Quellin à Anvers (1637) et entra en 1647 dans la gilde de Middelburg. En 1652 on le trouve à Amsterdam, quatre ans plus tard il est à Francfort, où le prince Ruprecht de Westphalie lui apprend la gravure à la manière noire et Vaillant devait y exceller bientôt. C'est du séjour à Francfort que date la célébrité de Vaillant comme portraitiste et lorsque le maréchal de Grammont l'a emmené à Paris, il y peignit à l'huile ou au pastel la reine, la reine-mère et de nombreux personnages de la cour.
Malgré une formation entièrement flamande et hollandaise, on retrouve dans ses portraits (ainsi que dans ceux de son frère Bernard) un sentiment français de grave simplicité. Ses meilleurs portraits sont peints au pastel ou gravés. Sa nature morte exposée est une curiosité, un amusement de peintre dont l'idée est hollandaise. Elle se distingue des productions bataves analogues par une relative sobriété et par la régularité de composition, bien françaises.

Bibliographie. *Sandrart*, Teutsche Akademie, 1675, II, p. 374; *Walpole*, 1872, p. 436; *Nagler*, XIX, p. 294; *Delaborde*, Manière noire, 1839, p. 122; *Blanc*, IV, p. 81; *Oud Holland*, 1886, p. 143-269; 1894, p. 166; *Wurzbach*, II, p. 734; *J. E. Wessely*, « Wallerant Vaillant, Verzeichnis seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter », Wien, 1865; *Ver Loren Van Themaat* « Catalogue de M. Wessely annoté et amplifié », Utrecht, 1865.

112. Nature morte : lettres et ustensiles à écrire.

Trompe-l'œil : des planches rabotées sur lesquelles sont épinglés des rubans rouges retenant plusieurs lettres, une plume d'oie et un petit couteau pour tailler les plumes.

Toile. H. 0,51 ; L. 0,40.

Signé sur une des lettres en bas et à gauche : *Vallerand Vaillant fecit* et daté sur les planches (en simulant une inscription à la craie) : *1658.*

On lit sur les enveloppes les adresses suivantes : « *M. Isack Mouton* », « *A Monsieur mon frère, Monsieur le Prince Jean Maurice de Nassau Cito à Franckfort* », « *A Monsieur, Monsieur Pierre Reguiers, A Franckfort* », « *Aux Srs. Vallerand et bernard Vaillant, paintres au château de Heydelberg* », « *Hern Peter und David de Neuffville Frankfort* ».

Type d'un genre créé en Hollande et qui est à l'origine des trompe-l'œil du XVIII[e] siècle. On remarque la régularité de la composition et son caractère fermé. — traits caractéristiques de l'art français du XVII[e] siècle.

A LA STAATLICHE GEMAELDEGALERIE, DRESDE.

VALENTIN DE BOULLONGNE.

Né à Coulommiers, le 3 janvier 1591, mort à Rome, le 7 août 1634. Arrière petit-fils (et non pas fils) d'un Italien, il partit pour Rome vers 1614 et, guidé sans doute par Simon Vouet, se rallia à la manière sombre. Parmi les élèves du Caravage ce fut surtout Manfredi qui l'influença, mais Valentin dépassa bientôt en habileté son maître et ses émules et devint le plus fidèle et le plus doué des imitateurs du Caravage. Certains de ses tableaux furent, jusqu'à une époque très récente, donnés au grand Lombard, tel le célèbre « Tricheur » de la galerie de Dresde (exposé sous le n° 114).

Valentin n'est jamais rentré en France. Il a peint beaucoup pour les amateurs romains et, en particulier, pour le Cardinal François Barberini.

A la fin de sa vie le classicisme de Poussin, exerça sur lui une influence d'ailleurs passagère que l'on remarque surtout dans le « Martyre de Saints Procès et Martinien ». (Pinacothèque de Vatican.)

Valentin doit être considéré plutôt comme un représentant typique du mouvement caravagesque sous sa forme internationale, que comme un représentent de ce mouvement dans la peinture française. Son lyrisme et sa véhémence l'apparentent profondément à l'esprit italien et seule peut-être une certaine mélancolie et le caractère linéaire des œuvres de sa dernière période le rapprochement de l'art français. Valentin a ennobli les bas-fonds exclusivement pittoresques chez les autres caravagesques. Le chant de ses personnages est sauvage, leur isolement est fier et les paroles qu'ils prononcent pourraient être ceux de François Villon. Son influence en France fut d'ailleurs limitée, il aurait eu un seul élève, Tournier de Toulouse, qui s'éloigna assez vite de sa manière. Mais sa gloire gagna bientôt son pays natal et les amateurs, en y comptant le roi lui-même, se disputèrent ses œuvres.

BIBLIOGRAPHIE. *Mariette*, Abecedario, V, p. 358; *Sandrart*, Teutsche Akademie, 1683, p. 368; *Félibien*, 1725, II, p. 289, t. III, p. 290; *d'Argenville*, Abrégé de la vie des Peintres, etc., 1787, IV, p. 46; *Ch. Blanc; Dussieux*, Les Artistes français à l'étranger, 1876, p. 465; *A. Dauvergne*, « Le Valentin, peintre, né à Coulommiers-en-Brie », 1862; *V. de Swarte*, R. S. B. A. Départements, XXIII (1899), p. 77-82; Invent. général des Richesses d'art de la France; Province, Mon. civils, t. VIII; *A. Dauvergne*, Gaz. des B.-A., 1879, p. 203; C. de Saint-Aymour « Les Boulongne », 1919; *Hermann Voss*, Die Malerei des Barock in Rom, 1925, p. 453; *Weisbach*, p. 77 et suiv.

113. LE CONCERT.

Près d'une espèce de socle de pierre, orné d'un bas-relief, sur lequel sont posés un pâté et un couteau, un homme, assis à droite, coiffé d'un chapeau à plumes, joue du luth. Une femme l'accompagne à la guitare. Un enfant chante, la main appuyée sur un livre que feuillette un homme qui chante également. A gauche, un homme joue du violon. Devant lui, un soldat en armure, verse du vin d'une bou-

teille entourée de jonc dans une autre bouteille. Dans le fond, une femme, vue de dos, boit d'une fiasque au goulot.

Toile. H. 1,73; L. 2,14.
Non signé.

Collection du cardinal Mazarin; collection du prince de Carignan; acquis en 1742 pour la collection de Louis XV.

Gravé par Félix Massard dans le Musée Royal.

L'un des plus parfaits exemples de ces « Concerts » et de ces « Cabarets », où Valentin excellait. L'influence de Manfredi est évidente : à comparer par exemple avec son « corps de garde », à la Galerie de Dresde (voir la photographie). C'est le répertoire complet, et si j'ose dire standardisé, des scènes de genre caravagesques, avec leurs types de soudards, de filles et de jeunes vagabondes, leurs accoutrements romanesques, leurs guitares, bouteilles de vin et fragments de monuments antiques.

Bibl. et repr. *Landon*, t. 3, pl. 63; *Filhol*, t. 9, pl. 599; *Frédéric Villot*, Notice des tableaux du Musée du Louvre, Ec. française, 1885, n° 587; *Pierre Marcel et Charles Terrasse*, La Peinture au Musée du Louvre, Ec. française du XVII^e^ siècle, Ed. de l'Illustration, p. 8, pl. 8; *Hermann Voss*, Die Malerei des Barock in Rom, 1925, p. 454, repr. p. 100; Weisbach, p. 74, fig. 18.

AU MUSÉE DU LOUVRE.

114. Le tricheur.

Trois jeunes spadassins assis autour d'une simple table de corps-de-garde. Des cartes et des pièces de monnaie sont posées sur la table. L'un des jeunes gens réfléchit profondément avant de jouer. Un autre qui est assis derrière lui, emmitouflé dans sa cape, fait des gestes d'intelligence à l'adversaire du premier qui, en suivant son conseil essaye de dissimuler une carte dans son vêtement.

Toile. H. 0,945; L. 1,37.
On lit en haut, à droite: L.

Valentin a introduit dans cette scène de genre un sentiment dramatique absent dans les productions analogues des autres disciples du Caravage.

Provient de la Galerie Impériale de Prague (1749).

Considérée autrefois comme l'une des œuvres importantes du Caravage, cette peinture fut en effet inspirée par un tableau du maître du même sujet, appartenant à la collection Rotschild à Paris ; ce fut Wolfgang Kallab qui a restitué ce tableau au Valentin.

BIBL. ET REPR. *Wolfgang Kallab*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen dis allerhöchsten Kaiserhauses, XXVI, Vienne 1906, p. 282 ; *Hermann Voss*, Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925, p. 454, repr. p. 101 ; *Weisbach*, p. 72, fig. 17.

A LA STAATLICHE GEMAELDEGALERIE, DRESDE.

115. LE DENIER DE CÉSAR.

A droite, le Christ debout retient d'une main son manteau. A gauche, un pharisien portant des bésicles lui présente une pièce d'argent. Un autre pharisien, le regard fixé sur Jésus, semble l'interroger en lui montrant du doigt la pièce de monnaie.

Toile. H. 1,11 ; L. 1,54.
Non signé.

Collection de Louis XIV (Ce tableau fut placé dans l'attique de la chambre de Louis XIV au château de Versailles, vis-à-vis la « Diseuse de bonne aventure » (au Musée du Louvre), en 1701, ainsi que les « Quatre Évangélistes » du même auteur, qui, seuls, sont restés à cette place ; Musée du Louvre ; depuis 1912, déposé au Château de Maisons.

Gravé par Baudet sous le titre de « Christ à la monnaie » ; par Claessens dans le *Musée français*.

BIBL. ET REPR. *Landon*, t. 3, pl. 55 ; *Filhot*, t. I, pl. 20 ; *Frédéric Villot*, Notice des tableaux du Musée du Louvre,

École française, 1855, n° 585; *Gaston Brière* et *Eugène Communaux*, Emplacements actuels des peintures de l'École française, Extrait du Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'art français, 1924, Paris 1925, n° 30.

AU MUSÉE DU LOUVRE

116. JUDITH.

Jeune femme vue à mi-jambes, somptueusement vêtue, de face. Elle lève la main droite en désignant le ciel, tandis que sa gauche s'appuye sur la poignée de fer d'un glaive et tient par sa longue chevelure noire la tête coupée d'Holoferne.

Toile. H. 0,97; L. 0,74.
Non signé.

Collection de Louis XIV; Musée Napoléon; envoi de l'Etat au Musée des Augustins en 1812.

Le Musée de Toulon conserve sous le n° 205 une copie de ce tableau.

BIBL. ET REPR. *Roschach*, Cat. du Musée de Toulouse, Inventaire des Richesses d'Art de la France, t. VIII, 1908, n° 297; *Hermann Voss*, Die Malerei des Barock in Rom, Berlin 1925, p. 455.

AU MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE.

VIGNON (CLAUDE).

Né à Tours en 1593 (baptisé le 19 mai); mort à Paris le 10 mai 1670. Il a dû faire le voyage d'Italie non pas à l'âge de 16 ans, comme le dit Guillet de Saint-Georges, mais peu après 1616, date de sa réception dans la communauté des peintres, c'est-à-dire à l'âge de 23 ans. Il a dû par conséquent recevoir une première formation à Paris, sans doute dans l'atelier de

Georges Lallemand, dont l'art présente de grandes affinités avec celui de Vignon. A Rome il entra dans l'entourage de Vouet et fréquenta les élèves d'Elsheimer et du Caravage, Poelenburg, Wttenbroeck, Honthorst. Il a subi des influences vénitiennes, sans doute par l'intermédiaire de Domenico Feti, et sa manière de cette époque, avec sa touche empâtée et nerveuse, sa matière émaillée et sa couleur précieuse, présente des analogies avec celle de Bramer. Aussi nous apparaît-il comme l'un des petits maîtres qui ont contribué à créer cette atmosphère particulière, à la fois maniériste, naturaliste et romanesque, qui a nourri la jeunesse de Rembrandt.

Rentré en France vers 1624-27, il y rencontre un grand succès. La cour et les grands amateurs lui donnent de nombreuses commandes, souvent des commandes de décorations. L'abondance de ce genre d'ouvrages et leur caractère sommaire ont marqué les œuvres de Vignon par une facilité qui transformait souvent sa touche spirituelle en un coup de pinceau agité. Vignon laisse un nombre étonnant d'ouvrages. Il s'adonnait à tous les genres, à l'art de l'illustration, à la gravure. Dans sa fébrile recherche d'expression, il rejoignit les tendances contemporaines de l'art baroque, dont il fut l'un des rares représentants authentiques en France. Expert réputé, il s'intéressait commercialement aux peintures du jeune Rembrandt (1641), en faisant sans doute preuve d'une indépendance du goût considérable.

Son art présente une curieuse parenté d'un côté avec celui d'un Pietro Vecchia, de l'autre avec celui de Valdes Léal, et il n'est pas impossible que ce dernier artiste ait subi l'influence de Vignon qui a fait à deux reprises le voyage d'Espagne et y laissa de ses ouvrages.

BIBLIOGRAPHIE. *Guillet de Saint-Georges* et d'autres, Mémoires sur les Membres de l'Académie de Peinture et Sculpture, 1854, p. 268; *Mariette*, Abecedario, t. V, p. 270; *Dussieux*, Les artistes français à l'étranger, 1876, p. 465; *Henri Lemonnier*, dans Hist. de l'Art d'André Michel, vol. VI, I^re^ partie, p. 222-223; *Ch. de Grandmaison*, R. A. A. M., 1884, p. 55; *O. Fidière*, p. 19; *L. Bossebœuf*, « Le tableau de Claude Vignon au Musée de Tours », Bull. de la Soc. Archéologique de Touraine, 1911, p. 156; *Werner Weisbach*, 1932, p. 77-80; *Charles Sterling*, « Un précurseur français de Rembrandt : Claude Vignon », Gaz. des B.-A., octobre 1934, pp. 123-136.

117. CRÉSUS RÉCLAMANT LE TRIBUT À UN DES PAYSANS DE LYDIE.

Le roi est assis derrière une table sur laquelle s'amoncellent des livres et des papiers. D'un geste impérieux de la main, il désigne un vieillard qu'amènent devant lui ses serviteurs.

Toile. H. 1,05; L. 1,49.
Signé et daté à droite, sur un papier dépassant le bord de la table : *Vignon In. F. 1629.*
Envoi de l'État 1872.

L'exemple de la peinture inquiète et lâchée de Vignon, qui augmente l'impression de romantisme quelque peu outré et théâtral de ses scènes où le détail réaliste abonde. La couleur aux accords aigres des bleus et des verts, opposés à des rouges et à des jaunes vifs ainsi que le type du roi rappellent beaucoup ceux de Gérard Seghers (voir son roi David au Musée de Marseille).

BIBL. ET REPR. *L. Bossebœuf*, Le tableau de Claude Vignon au Musée de Tours, Soc. Archéologique de Touraine, Bulletin, 1911, p. 156; *Raymond Lécuyer*, Regards sur les Musées de Province, Tours, Illustration, 22 octobre 1932, repr. p. 254.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, TOURS.

118. LES ADIEUX.

Sur le perron d'un château un jeune homme est debout, vu de face, à côté d'une jeune femme. Ils portent d'élégants vêtements où le costume Louis XIII est étrangement mêlé à celui de l'antiquité. A gauche, un homme plus âgé embrasse, avant de partir, une jeune femme qui lui sourit tendrement. Une servante et un page accompagnent les seigneurs. Dans le fond, à gauche, devant une

maison que domine un clocher gothique, un jeune homme paraît prendre congé d'un vieillard. Le pendant de ce tableau représente le retour du guerrier couronné de lauriers. Le sujet est tiré sans doute de l'histoire ou de la fable antique, ou encore d'un roman contemporain.

Toile. H. 1,10; L. 1,24.
Non signé.
Vente du Château de Bénouville (28 avril 1963).
Collection Maurice Magnin, Paris.

Cette toile a fait partie d'un ensemble de peintures décoratives exécutées par Claude Vignon dans l'ancien château du Raincy. Une de ses compositions, de tonalité sombre et représentant un banquet royal, était en 1755 attribuée à Rembrandt (Cf. *d'Argenville*, Voyage pittoresque des environs de Paris ou description de maisons royales et autres lieux de plaisance situés à quinze lieues aux environs de cette ville, 1775, p. 30).

AU MUSÉE MAGNIN, DIJON.

119. LE LAVEMENT DES PIEDS.

Dans une vaste pièce, près d'une table recouverte d'une nappe blanche, le Christ lave les pieds de saint Pierre au milieu de la pieuse admiration des apôtres. Une jeune femme lui présente un plat rempli d'eau que soutiennent deux enfants nus. Un essaim d'angelots survole la scène. A gauche, un des apôtres se déchausse, un autre boit du vin servi par un page, tandis qu'à ses pieds un chien mange un os. Dans le fond des serviteurs circulent occupés des préparatifs de la cène. Des vases et des plats d'orfèvrerie sont disposés à la manière vénitienne sur les gradins, sous un baldaquin et sur une longue table. Du plafond pend une grosse lampe de cuivre.

Toile. H. 0,87; L. 1,16.
Signé à gauche, sur un escabeau : *Vignon, in^t fe^t 1653.*
Coll. Cacault; acquis par la Ville de Nantes, en 1810.

Les éléments conventionnels de la peinture religieuse de l'époque (les « putti », l'essaim d'anges, les vêtements à l'antique des apôtres) sont baignés ici d'une ambiance réaliste. Ce curieux mélange de familiarité et du miraculeux par lequel s'exprime un mysticisme particulier rappelle directement les œuvres espagnoles, Murillo (La Cuisine des Anges !) ou Valdes Léal. La touche inquiète, la couleur bizarre, aux rapprochements de tons aigres, le décor particulier, ont tant d'analogies avec les œuvres de Léal (voir les photographies) qu'il est permis de se demander si cet artiste, beaucoup plus jeune que Vignon, n'a pas subi son influence directe ou celle de ses œuvres, car le peintre français a séjourné deux fois en Espagne.
La source de cette manière de Vignon, comme d'ailleurs chez Murillo (voir « Isaac bénissant Jacob » à l'Ermitage !) est à chercher dans certaines peintures de Domenico Feti. *Weisbach* (loc. cit.) a noté non sans raison quelques rapports avec Saraceni, qui paraissent cependant moins importants.

Bibl. et repr. *Marcel Nicolle*, Cat. du Musée de Nantes, 1913, n° 732; *Weisbach*, p. 77 et suiv.; *Charles Sterling*, Gaz. des Beaux-Arts, octobre 1934, pp. 123-136.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, NANTES.

120. Les noces de Cana.

Au premier plan, le Christ, assis de face, bénit le vin qu'un serviteur verse dans un des nombreux vases. En face de lui, à droite, une jeune femme, coquettement vêtue à la mode contemporaine, s'interrompt à manger en regardant le miracle que désigne du doigt un petit page posté derrière son siège. La table est couverte de divers mets. Parmi les convives on remarque dans le fond une jeune femme, de face, portant une serviette à la bouche. L'inté-

rieur est sombre, un rayon de soleil y pénètre et frappe les principaux acteurs de la scène.

Toile. H. 2,14; L. 2,91.
Non signé.

Attribué par les inventaires des collections royales de Prusse à Claude Vignon ce tableau a été publié par *M. W. Weisbach* (*loc. cit.*) et l'attribution à Vignon paraît en effet indiscutable. On est tenté de supposer qu'il s'agit ici du tableau peint par Vignon à Rome, probablement entre 1621-23, pour un concours institué par le prince Ludovisi sur le thème des Noces de Cana. Ce fut Vignon qui emporta le prix et son tableau devenu célèbre était en place au Palais Ludovisi encore en 1690. Il est possible qu'au début du XVIII^e^ siècle, les rois de Prusse l'aient acheté par un de leurs agents italiens. Ainsi s'expliquerait la tradition des inventaires prussiens qui transmettait avec une exactitude parfaite le nom d'un artiste français complètement oublié au XVIII^e^ siècle. La célébrité de la composition est d'autre part attestée par des copies d'époque qu'en en rencontre (Cf. *Charles Sterling*, loc. cit.).
En 1637 Jean Lemaire, un élève de Vignon, chez qui il apprenait la gravure, a fait une suite gravée des aventures de Pâris et dans l'une des scènes il a copié presque textuellement la gracieuse silhouette de la jeune femme portant une serviette à sa bouche.

BIBL. ET REP. *Mémoires sur les membres de l'Ac. Royale de Peinture et de sculpture*, t. I, p. 268; *Dussieux*, Les Artistes Français à l'étranger, 1876, p. 465; *Weisbach*, p. 79, repr. fig. 22; *Charles Sterling*, Un précurseur français de Rembrandt : Claude Vignon, Gaz. des Beaux-Arts, octobre 1934, pp. 123-136.

AU NOUVEAU PALAIS, POTSDAM.

VOUET (SIMON).

Né à Paris le 9 janvier 1590, mort dans la même ville le 30 juin 1649. Élève de son père Laurent Vouet. Il fit preuve d'un talent précoce, en peignant des portraits en Angleterre à l'âge de 14 ans. En 1611 il accompagna l'ambassadeur français à

Constantinople, visita Venise au retour (1612) et resta jusqu'à 1627 en Italie. Vers 1614 il s'établit à Rome et devient un fervent de la manière noire, vers laquelle il oriente plusieurs jeunes Français arrivant en Italie. En 1621, il passe par Gênes et trois ans plus tard on le trouve de nouveau à Venise. A ce moment son importante activité est officiellement reconnue : il est élu prince de l'Académie de Saint-Luc à Rome. Après son retour en France en 1627 et peut être déjà pendant les dernières années de son séjour italien, Vouet éclaircit considérablement sa manière sous l'influence du Guide et des Vénitiens et se tourna définitivement vers un style largement décoratif, celui qui a eu tant d'importance pour l'évolution de l'école française dans le second quart du siècle. Mais en Italie il comptait pendant une bonne dizaine d'années parmi les adeptes les plus convaincus du naturalisme caravagesque, ainsi que l'a montré *M. Louis Demonts*, loc. cit. ; (ses recherches sur la période caravagesque de Vouet furent ensuite reprises par *M. Hermann Voss*, loc. cit.). Les tableaux les plus caractéristiques de la manière sombre de Vouet sont les deux scènes de la Vie de Saint-François à San-Lorenzo in Lucina, à Rome.

Bibliographie : *Dussieux*, 1876, p. 262, 386, 428, 463 ; *L. Demonts*, Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'art français, 1913, p. 58-78 ; et 1913, pp. 309-348 ; *Hermann Voss*, Zeitschrift für bildende Kunst, 1924, p. 56-57.

121. La madeleine repentante.

Elle est représentée dans sa grotte, vue à mi-corps, tournée de profil à gauche, soutenant de sa main gauche un léger manteau qui laisse sa gorge à découvert. De sa droite levée, elle touche le crucifix vers lequel elle dirige son regard. Un vieux livre de prières aux initiales ornées est posé devant elle et appuyé contre un crâne.

Toile. H. 0,79 ; L. 1,06.
Non signé.

Coll. des frères Lavallard ; a fait partie de la donation faite par eux de leur collection au Musée de Picardie à Amiens.

Ce tableau appartient à la manière intermédiaire de Vouet, celle où il se souvient encore du vigoureux clair-obscur du Caravage. Mais le naturalisme s'y trouve tempéré par une stylisation linéaire, une recherche de l'élégance et une composition décorative que Vouet emprunta au Guide et qui devait devenir de plus en plus importante pendant la dernière période de sa carrière. Ainsi l'exécution du tableau doit être située à une époque assez voisine du retour de Vouet en France (1627).

AU MUSÉE DE PICARDIE, AMIENS.

122. PORTRAIT D'HOMME.

Vu en buste, le corps de face, le visage de trois quarts à gauche, légèrement incliné sur l'épaule droite, le regard dirigé vers la gauche. De longs cheveux foncés tombent sur ses épaules. Le mouvement brusque de la tête a fait relever le bord de la collerette blanche ornée de dentelle.

Toile. H. 0,64; L. 0,48.
Non signé.
Collection Maurice Magnin, Paris.

« On sait que Vouet à peint nombre d'hommes célèbres et de grands personnages de son temps, plus de deux cents selon la tradition; par singulière fortune, presque tous ces portraits ont disparu, détruits ou mis sous d'autres noms, faute de signature. Cependant le maître, dans bien des cas, est reconnaissable à la beauté de la pâte, à l'ampleur du traitement où la forte charpente s'accuse dans le vif contraste de lumières laiteuses et d'ombres veloutées, qu'allège le judicieux emploi des gris » (*Jeanne Magnin*, loc. cit.).
Ce portrait présente en effet de grandes affinités de style et de facture avec le « Spadassin » du Musée de Brunswick (reproduit par *Weisbach*, fig. 9), le seul portrait de Vouet dont l'attribution soit certaine, mais qui malheureusement n'a pu figurer à l'exposition : il est authentifié par la gravure de Mariette; une copie d'une main italienne (napolitaine ?) appartient au Musée de Tours.

Une réplique se trouve au Musée de Grenoble, cataloguée comme portrait du Caravage par lui-même.

BIBL. ET REPR. *Jeanne Magnin*, Un Cabinet d'amateur parisien en 1922 (coll. Maurice Magnin), Peintures et dessins de l'école française, n° 252, repr.

AU MUSÉE MAGNIN, DIJON.

MAITRE AU MONOGRAMME V. E.

122 *bis.* PORTRAIT DE NICOLAS POUSSIN.

En buste, de profil à droite, vêtu de noir avec, au cou, le col entr'ouvert de la chemise. Il porte des cheveux longs, qui tombent en boucles ne touchant pas les épaules, la moustache relevée, et la mouche; sa main gauche est appuyée sur une table de pierre.
Le célèbre peintre est représenté à l'âge de 46 ans, probablement au début de son séjour à Paris, où il arriva à la fin de 1640. Accueilli par Louis XIII avec la plus grande distinction, il fut nommé premier peintre ordinaire du roi. Mais après avoir exécuté plusieurs tableaux et donné des cartons de tapisserie et des dessins pour les décorations qu'il devait peindre dans la Grande Galerie du Louvre, il repartit en 1642 pour l'Italie, las des intrigues des artistes locaux.

Toile. H. 0,75; L. 0,59.

On lit sur la table de pierre : *Si Nomen a me quaeris N. Poussin, 1640 F.*

Dans l'inventaire des collections d'Auguste le Fort de Saxe dressé en 1772 le tableau est porté sous la désignation : « Portrait de Poussin par lui-même ».

Ce tableau fut gravé en 1698 par Louis-Ferdinand Elle avec l'indication suivante : « V. E. pinxit ». Aussi suppose-ton avec quelque vraisemblance que le peintre appartenait à la famille des Elle. D'autant plus que le portraitiste Ferdinand Elle, dit Ferdinand l'Aîné fut le premier maître de poussin. Il signait parfois Van Elle et on fixe la date de sa mort vers 1637-1640. Il a pu par conséquent peindre ce portrait qui est archaïque comme il convient à un homme de cette génération, et qui trahit des caractères flamands. Mais si les tableaux que l'on attribue à Ferdinand sont vraiment de lui (par exemple le portrait du duc Henri II de Lorraine au Musée de Reims), ils montrent tant de différences avec le présent portrait qu'il est impossible d'y voir la même main.

BIBL. ET REPR. *Mariette*, Abecedario, dans la notice de Valentin, émet une hypothèse fantaisiste : le tableau serait de Valentin et la lettre E. désignerait son nom de famille, alors inconnu. Mariette oublie que Valentin est mort en 1634, alors que le portrait est daté de 1640; *Cat. de la Galerie de Dresde*, 1930, n° 729; *Hans Posse*, cat. de la Gal. de Dresde, repr.

A LA STAATLICHE GEMALDEGALERIE, DRESDE.

MAITRE AU MONOGRAMME C. G. I.

123. LE PEINTRE DANS SON ATELIER.

Un peintre travaille dans un vaste atelier, au premier plan, à gauche. Un couple de visiteurs s'est arrêté devant un de ses tableaux. D'autres visiteurs se promènent sur une terrasse que l'on aperçoit à droite.

Toile. H. 0,91; L. 0,63.
Signé en bas à gauche : C. G. I.

Nous ne connaissons pas de peintre ou de graveur français du XVII[e] siècle dont le nom puisse correspondre à ce monogramme. D'après le style de l'exécution, on penserait volontiers à un graveur lorrain épris de la perspective et travaillant à l'époque d'Abraham Bosse. Dans ce cas, l'atelier représenté ne serait pas celui de l'artiste car on n'y remarque point d'ustensiles de graveur. C'est un peintre de portraits dans le goût de ceux des Le Nain (à comparer avec le portrait appuyé par terre, contre le chevalet, dans « l'Atelier » d'Antoine Le Nain de la coll. du marquis de Bute), de scènes bibliques (« Joseph et la femme de Putiphar ») et mythologiques et de paysages.
Il s'agit peut-être d'un membre de la famille des Isac, graveurs lorrains.

A M. FLORIMOND ROBERTET, PARIS.

INCONNUS.

124. LE CHRIST MORT.

Le corps du Christ est étendu sur un linceul blanc. A ses pieds, à gauche du tableau, un panier d'osier rempli des instruments de la passion.

Toile. H. 0,70; L. 1,62.
Non signé.

L'attribution traditionnelle à Simon Vouet est insoutenable, mais elle définit bien les caractères généraux de la peinture qui est certainement d'un élève plus ou moins direct de Vouet. On pense volontiers à quelque artiste voisin de Blanchard, mais dont la facture onctueuse et transparente est plus libre et moins solide.
Ce sujet fut souvent traité dans l'école française du XVII[e] siècle et toujours avec un réalisme prononcé : à comparer aux tableaux de Philippe de Champaigne et de Charles Le Brun au Musée du Louvre, à celui qui est attribué, sans la moindre raison d'ailleurs, à Pierre Puget au Musée de Marseille.

AU MUSÉE DE DIJON.

125. SAINT PIERRE DÉLIVRÉ PAR L'ANGE.

Dans un caveau l'ange ailé et vêtu de blanc apparaît à saint Pierre, dont les chaînes sont tombées à terre. Les soldats qui surveillent le saint dorment, l'un couché à terre, l'autre, assis, à gauche, au premier plan, vu de dos, vêtu d'une cuirasse et casqué.

Bois. H. 0,270; L. 0,255.
Non signé.

On sait que Bourdon avait plusieurs manières; aucune de celles que nous connaissons ne s'apparente suffisamment à celle du présent tableau pour en confirmer la paternité. Mais elles n'en diffèrent pas non plus suffisamment pour permettre de s'attaquer à cette attribution traditionnelle, en somme vraisemblable. Ce qui paraît certain, c'est que le tableau appartient à l'école française.

BIBL. ET REPR. *Catalogue du Musée de Chartres*, n° 18.

AU MUSÉE DE CHARTRES.

126. LE FESTIN D'HÉRODE.

Plusieurs personnages richement vêtus à la mode de Louis XIII sont réunis autour d'une table. Au premier plan, à droite, Salomé avance vers la droite pour demander la tête de saint Jean-Baptiste. Avec une curiosité intense ils regardent la tête coupée de saint Jean-Baptiste posée sur un plat et éclairée par une chandelle. Un chien monté sur un siège flaire le sang.

Toile. H. 1,80; L. 2,25.
Non signé.

Les armoiries, identifiées par le Dr Henry Ronot, sont celles de Jean Garnier, médecin du duc Charles IV de Lorraine, et de sa femme, Catherine Kuttinger, veuve de Jacques Callot. Garnier légua le tableau, en 1643, à l'église collégiale de Chaumont. M. Henry Ronot, qui prépare une étude sur ce tableau et à qui l'on doit ces précisions, l'attribue à Jean Le Clerc de Nancy.

A L'ÉGLISE SAINT-JEAN-BAPTISTE DE CHAUMONT.

129. PORTRAIT DE JACQUES STELLA, PEINTRE (1596-1657).

Vu à mi-corps, la tête tournée vers le spectateur et de trois quarts à gauche, il tient un pli dans sa main droite. De longs cheveux tombent sur ses épaules et encadrent son visage étroit. Le regard de grands yeux est intense.

n° 373.

Toile. H. 0,83 ; L. 0.67.

Peint avant 1657, date de la mort de Stella.

Collection Coignet (descendant de Jacques Stella) ; acquis par le Musée de Lyon en 1856.

Attribué d'abord à Stella lui-même, sans la moindre vraisemblance, puis à Jacques Herreyns le Vieux (qui n'avait que 14 ans à la mort de Stella, en 1657), puis par *Marcel Raymond* (*loc. cit.*) à Nicolas de Helt, dit Helt Stocade, Hollandais cosmopolite, ami de Stella. Cette dernière attribution très séduisante au premier abord ne paraît pourtant pas tout à fait convaincante. La comparaison avec des portraits de Stocade d'ailleurs d'allure assez française (p. ex. avec celui du médailleur Georges Pfründ à la Pinacothèque de Munich), laisse ressortir des différences importantes : le modelé de Stocade est beaucoup moins fouillé, son éclairage est plus brusque, son dessin plus sommaire et surtout, en ce qui concerne les mains, plus curviligne et plus maniéré ; l'expression du visage est chez lui moins intense.
En dernier lieu, *M. Serge Ernst* (*loc. cit.*) a proposé une attribution très vraisemblable, celle à Jacques van Oost. Cette attribution n'étant pourtant pas universellement admise, il

paraît prudent de garder encore quelques réserves en faveur de l'école française, que ce tableau rappelle beaucoup par son esprit.

BIBL. ET REPR. *Marcel Raymond*, Le Musée de Lyon, Tableaux anciens, 1887, p. 121; *Clément de Ris*, p. 231; *Henri Focillon*, Le Musée de Lyon, coll. Memoranda, Laurens, s. d. repr. p. 34; *Serge Ernst*, Gaz. des B.-A., 1928, I, p. 268-269, repr.

AU MUSÉE DE LYON.

130. PORTRAIT D'HOMME.

Vu à mi-corps, tourné de trois quarts à droite. Ses cheveux longs tombent en boucles sinueuses sur son rabat de linge blanc, empesé.

Toile. H. 0,73; L. 0,60.
Non signé.
Collection particulière à Aix-en-Provence.

Traditionnellement attribué à Mathieu Le Nain, ce tableau s'apparente très nettement à la manière de Sébastien Bourdon. Il montre sa facture caressée, son éclairage peu concentré, son dessin des plis un peu mou, sa tendance de caractériser un portrait par les yeux et la bouche, qui constituent des accents principaux dans un visage, où le modèle est relativement sommaire; enfin son coloris souvent d'une tonalité uniformément vert foncé, un peu gris (à comparer avec son propre portrait avec la Tête de Caracalla, au Musée du Louvre).

A M. LÉOPOLD DIMON, MONTPELLIER.

131. JOUEUR DE LUTH.

Il est vu à mi-genoux, debout, de face. Ses cheveux tombent librement sur ses épaules. Il joue du luth et ses yeux expriment la vague rêverie de celui qui s'abandonne

à la musique. Son costume noir s'orne d'un col simple de lingerie blanche empesée et des manches en ruche double nouées de rubans.

Toile. H. 1,03 ; L. 0,81.

Coll. Sthamer, Hambourg ; legs de Madame et du Dr Troplowitz à la Kunsthalle de Hambourg, en 1920.

Ce tableau fut considéré autrefois comme étant de l'école hollandaise. Kronig, Friedländer et Martin pensent qu'il est plutôt français, d'un artiste qui s'apparente aux Lenain. (Cf. Cat. de la Kunsthalle de Hambourg, 1930, n° 532.) Sans suivre ce dernier rapprochement, nous voyons dans cette toile les traits caractéristiques de la peinture de portrait française. Elle semble être de la même main qu'un Joueur de Luth qui entra en 1924 au Musée du Louvre sous le nom de Laurent Fauchier, attribution qui ne peut pas être maintenue.

Bibl. et repr. Cat. de la Kunsthalle de Hambourg, 1930, n° 532 (sous la désignation : maître français du XVIIe siècle).

A LA KUNSTHALLE, HAMBOURG.

132. Portrait présumé du prince de Condé.

Inscrit dans un ovale, vu en buste, tourné de trois quarts à droite. Ses cheveux bouclés encadrent son visage délicat. Son costume qui s'orne d'un grand col rabattu bordé de dentelle et, à l'épaule, d'un flot de minces rubans rouges.

Toile. H. 0,71 ; L. 0,56.

Non signé.

Coll. Ladislaus Bloch, Vienne (vente chez Fr. Muller, Amsterdam, le 14 novembre 1905, n° 50) ; acquis à cette vente par la Société des Amis du Musée de Gand.

Ce tableau est traditionnellement attribué à Robert Nanteuil. On ne connaît pas de portraits peints de Robert Nanteuil : l'attribution de ce tableau, qui est certainement français, ne

peut pas être par conséquent contrôlée; mais elle semble vraisemblable. La facture du vêtement, très linéaire, trahit la main d'un graveur. La couleur pâle, un peu crayeuse et vitreuse, le modelé délicat, aux nuances imperceptibles, font penser à un pastelliste.

BIBL. ET REPR. Cat. de la vente L. B(loch) de Vienne, n° 50, repr.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, GAND.

133. PORTRAIT D'HOMME.

En buste, la tête légèrement tournée de trois quarts à droite. Ses cheveux sont rejetés en arrière, il porte une longue moustache et une barbiche, son costume noir s'accompagne d'une large collerette de lingerie blanche empesée et bordée de dentelle. Sur sa poitrine se balance, attachée à une chaîne d'or, l'insigne de l'ordre de Saint-Michel.

Toile. H. 0,57; L. 0,51.
Non signé.

Attribuée autrefois « aux frères Le Nain », cette peinture représentant certainement un personnage français, et exécutée sans doute en France, se rapproche plutôt de la manière d'un Louis Elle, dit Ferdinand l'Aîné, telle qu'elle apparaît dans le portrait du duc Henri II de Lorraine au Musée de Reims. Mais les analogies n'autorisent point à l'attribuer à cet artiste.
C'est un exemplaire d'un type de portrait masculin assez courant en France vers 1630 et dont les exemples les plus connus sont le portrait du Marquis de St Phal au Musée de Troyes et le portrait présumé de Cinq-Mars, au Musée de Toulouse, tous les deux attribués aux Le Nain, mais restant pour le moment sans paternité.

AU MUSEE DE LYON.

134. LE PORTRAIT DE CATHERINE DARE.

La femme de Claude Dare, maire de Troyes de 1676 à 1680, née Catherine Doé (1619-1698), est présentée de face, légèrement tournée de trois quarts à gauche, les mains croisées. Inscrite dans un ovale.

Toile. H. 0,80; L. 0,65.

Non signé.

Acquis par la Société Académique de l'Aube, dans une vente publique, avant 1870.

On remarque une influence évidente de certains portraits de Philippe de Champaigne, comme celui du Musée du Louvre (exposé sous le n° 20). L'analogie s'étend sur la distribution de la lumière, le modelé moelleux, la mise en page et le jeu des valeurs très particulier, où les taches claires sont groupées au centre et en bas de la toile et entourées de vastes surfaces sombres. Pourtant la matière, la facture et le dessin des mains sont différents et ne permettent pas d'attribuer cette peinture à Philippe de Champaigne lui-même.

BIBL. ET REPR. Cat. des tableaux du Musée de Troyes, 1911,

AU MUSÉE DE TROYES.

136. PORTRAIT PRÉSUMÉ DE LOUIS XIV, ENFANT.

L'enfant, vu à mi-corps, de face, porte un petit bonnet orné de plumes, un tablier garni de dentelles et le cordon du Saint-Esprit sur une robe bleue. Fond de draperie rouge.

Toile. H. 0,50; L. 0,38.

Non signé.

Donné au Musée d'Orléans par M. Demadières, ancien directeur du Musée.

Le futur roi serait âgé de trois ans environ ; le portrait serait par conséquent exécuté vers 1641.
La facture grasse et quelque peu flamande des chairs témoigne de l'influence de la manière de Philippe de Champaigne. Le style naïf et franc fait penser à Claude Deruet.

BIBL. ET REPR. *Cat. des tableaux du Musée d'Orléans*, 1876, n° 507 ; *Paul Vitry*, Le Musée d'Orléans, coll. Memoranda, Laurens, 1922, p. 15.

AU MUSÉE D'ORLÉANS.

137. UN CORPS DE GARDE DANS LES RUINES D'UNE ÉGLISE.

Au milieu de ruines délabrées et couvertes de chaume, où les colonnes antiques voisinent avec de gros murs de maçonnerie et de misérables bâtis en planches, des soldats se mêlent aux badauds et aux paysans. Ils jouent aux cartes ou aux dés, ils trafiquent, ils circulent, tandis que des pièces d'équipement et de harnachement traînent par terre ou sont fixées aux colonnes. A gauche, un groupe de personnages, dont un petit garçon en haillons, s'agite autour d'un gros cheval blanc que l'on voit de dos, desselé.

Toile. H. 0,53 ; L. 0,83.
Non signé.
Environ 1620-1630.
Coll. Pêcheux ; acquis par le Musée de Reims en 1923.

L'attribution à l'école française paraît très probable. Sujet et conception typiques selon la formule lancée par Pieter van Laer dit « Il Bamboccio ». Il s'agit sans doute d'un homme de la première génération de ses imitateurs, contemporains du jeune Bramer p. ex. La matière et la facture ne sont pas hollandaises, le dessin et l'esprit ne sont pas italiens. En même temps les souvenirs très nets de Callot, certains rapports d'esprit avec Sébastien Bourdon, la composition peu habile qui juxtapose les personnages parallèlement à la surface peinte, le dessin un peu timide, les gestes lents des personnages, pur romantisme modéré par une certaine mélancolie font penser à l'école française, voire à la Lorraine (il est possible que le

drapeau fixé à la toiture soit marqué à la croix de Lorraine). Les peintures de Jean Le Clerc de Nancy ne sont pas assez connues pour qu'on puisse risquer aujourd'hui une attribution, mais on imagine facilement cet élève de Saraceni comme influencé par Elsheimer et capable d'avoir exécuté un tableau comme celui-ci.

AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS, REIMS.

138. LE CONCERT.

Debout, tournée de trois quarts à gauche, une jeune femme vêtue de bleu et de rouge vifs joue du clavecin portatif posé sur un bloc de pierre qui provient d'une corniche antique. A côté d'elle, un jeune garçon joue du violon. Au premier plan, un homme assis et tourné de dos tend de la main gauche un verre rempli de vin rouge, tandis que de la droite il tient une fiasque.

Toile. H. 1,15; L. 1,03.
Non signé.
Deuxième quart du XVII[e] siècle.

Cette peinture est conçue sous l'influence directe du Valentin : toute la formule caravagesque de ce concert, des accessoires, les types mêmes des personnages viennent de lui. Mais la gamme vive, claire et froide, où les bleus et les rouges dominent, l'exécution relativement lisse, et la matière mince, tout en désignant avec certitude une main française, ne permettent pas de donner ce tableau au Valentin lui-même. Il s'agit probablement d'un de ses élèves (peut-être une œuvre de jeunesse de Tournier de Toulouse?).

A M. PAUL JAMOT. PARIS.

139. LE SAVETIER.

Dans son atelier, assis sur un escabeau parmi les accessoires de son métier, il a interrompu le travail commencé pour lire une feuille imprimée, qui annonce les dispositifs de la paix de Nimègue. Son visage reflète sa satisfaction d'un événement qui favorise le travail et le bien-être. Sur la paroi blanche, où se découpe sa silhouette, sont suspendues des formes à souliers, une planchette porte des pots. Ce tableau, dont le pendant représente une vieille fileuse, cache sans doute une allégorie aux bienfaits de la paix des provinces que ce traité concerne.

Toile. H. 1,23 ; L. 1,08.

On lit sur la feuille que le savetier tient à la main : INSTRUMENT DE LA PAIX IMPRIMÉ (sans doute pour Impériale — mauvaise interprétation de la partie usée de l'inscription, au moment où on l'a renforcée) ET FRANÇOISE *c[on]clue et sont écrit à Nimeugue le 5e de Février l'an 16[79]*, et au bas de la feuille une inscription devenue illisible.

Pendant d'un tableau représentant une vieille femme en train de filer, assise devant une paroi blanche et vêtue de bleu (coll. particulière en Suisse).

Cette dernière peinture rappelle davantage encore que la présente l'École de Delft (elle a été même attribuée à Vermeer de Delft, puis on songea pour les deux tableaux à Carel Fabricius). Elle ne révèle pourtant que des influences de cette école, pour le principe même des personnages posés devant des fonds clairs, pour la gamme des tons rares et soyeux, pour la riche matière grumeleuse et laiteuse.

Ce qui pourrait faire penser à un peintre français, c'est le manque d'insistance sur les détails et l'expression douce des visages, en un mot, un certain esprit d'amabilité qui en résulte et qui s'ajoute au naturalisme compris à la manière de l'École de Delft. On imagine un peintre français du Nord ayant, comme Wallerand Vaillant, passé toute sa jeunesse dans les ateliers hollandais, sans perdre les inclinations de sa race.

Il convient peut-être d'attirer l'attention sur une contradiction dont l'explication nous échappe : on serait évidemment tenté de supposer que le traité de paix mis en valeur dans le tableau concerne les provinces du Nord, les seules que suggère la manière de peindre assez hollandaise. Or, la date de février, nettement lisible, ne peut désigner que celui des traités de Nimègue que Louis XIV a conclu avec l'Empereur d'Autriche le 5 février 1679 et cet accord ne concernait que les provinces de l'Est.

A M. LE DOCTEUR VAN HENGEL, ARNHEM, HOLLANDE.

140. La vanité.

Sur une console de marbre rouge sont groupés des symboles de la vanité des choses terrestres : un vase avec des fleurs fanées; une bougie se consumant dans un chandelier et sur laquelle souffle le vent (figuré à l'antique par une tête d'enfant aux joues gonflées) ; un crâne et un pain moisi posés sur deux vieux livres au premier plan ; enfin, à gauche, un livre rogné, où l'on voit une gravure, signée de Salomon (dit le Petit Bernard, graveur lyonnais de la deuxième moitié du XVI[e] siècle) représentant une Allégorie de la Vanité et sous laquelle se trouvent les versets 15 et 16 du Psaume CIII, écrits en français :

Les jours de l'homme sont comme l'herbe;
il fleurit comme la fleur d'un champ;
Car le vent ayant passé par-dessus, elle
n'est plus et son lieu ne la recognoist (plus)...

Toile. H. 0,59; L. 0,70.
Non signé.

Type de la représentation de « Vanité » assez fréquent en France vers 1640-1660. M[me] Bouchot-Saupique nous en a aimablement signalé dans l'église Saint-Jean de Joigny un très intéressant exemplaire qui pourrait être de la même main, mais peint un peu plus tard, 1670-1680 environ.

A M. LOUIS DELCLÈVE, NICE.

141. DEUX JEUNES FEMMES.

Elles sont vues en buste, l'une de face, l'autre, dans le fond, tournée de profil à droite. La première est vêtue de brun, la deuxième de jaune. Leurs robes sont largement décolletées.

Bois. H. 0,25; L. 0,21.

Non signé.

Ce tableau n'a jamais été décrit ni exposé.

Il s'apparente suffisamment à Mathieu Le Nain pour qu'on doive l'attribuer à l'école française. Mais les petits accents en touches légères, la recherche de l'effet et la coquetterie de l'expression ne permettent pas de la donner à cet artiste.

BIBL. ET REPR. *V. Duflot*, Catalogue du Musée de Sens, 1891, n° 98; *Charles Saunier*, Gazette des Beaux-Arts, septembre 1911, pp. 258-259, repr.

AU MUSÉE DE SENS.

142. LA PARADE.

Pantalon se dresse sur l'estrade. Il brandit un pichet et harangue la foule massée à ses pieds. A gauche, un autre personnage de la comédie italienne se dissimule derrière le rideau de la baraque foraine.

Bois. H. 0,25; L. 0,30.

Non signé.

D'inspiration directe de Callot, tant par sa franchise d'exécution que par la puissance caractéristique des expressions et des gestes, ce tableau annonce Daumier.

A. M. PIERRE LANDRY, PARIS.

SUPPLÉMENT.

LOUIS LE NAIN.

143. LE RETOUR DU BAPTÊME.

La famille est réunie autour de la table. Le père, assis au milieu, lève son verre; la jeune mère tient dans ses bras le bébé. Derrière la chaise de sa grand'mère, un jeune garçon se tient debout tandis qu'un autre enfant apparaît dans le fond, dans l'embrasure d'une porte.

Toile. H. 0,61; L. 0,78.

Signé et daté en bas, à droite : *Le Nain f. 1642.*

Exp. rétrospective d'art français, Amsterdam, juillet-octobre 1926, n° 64; French Art Exhibition, Burlington House, Londres 1932, n° 126; Exp. Le Nain, Petit-Palais, 1934, n° 20.

BIBL. ET REPR. *Paul Jamot*, Les Le Nain, Paris, Laurens 1929, p. 53; *Paul Fierens*, Les Le Nain, Paris, Floury, 1933, p. 33, pl. XLIV; *Commemorative Catalogue of the Exhibition of French Art*, 1200-1900, Londres, 1933, n° 103, pl. XXXIII; *M^lle Germaine Barnaud*, Catalogue de l'Exp. Le Nain, Petit Palais, 1934, n° 20.

A M. PAUL JAMOT.

SIMON VOUET.

144. SAINT GUILLAUME D'AQUITAINE (?).

Il est vu à mi-genoux, de face, la gauche levée et s'appuyant sur un haut bâton (d'une lance ?), la droite posée sur la hanche. Son armure sombre, presque noire, est bordée d'un liseré rouge et recouverte d'un manteau jaune-orangé noué sur l'épaule droite par une cordelière d'or. Les manches de sa chemise sont blanches, ornées de rubans bleus. Fond gris-brun.

Toile. H. 1,15 ; L. 0,92.
Non signé.

L'attribution paraît certaine. Elle est basée sur la ressemblance frappante avec une série de toiles peintes par Vouet en Italie, comme la Judith de Munich (réserves) ou la Sophonisbe de Cassel. Ce tableau présente un mélange d'éléments caravagesques et bolonais, propre à Vouet, dans la deuxième partie de son séjour italien vers 1620. Mais la couleur claire, où le jaune-orangé s'accompagne d'un bleu tendre argenté, annonce déjà la gamme des tableaux de l'époque française.
On remarque le dessin linéaire des cheveux, très caractéristique pour les peintres français de quelque formation artistique qu'ils fussent : telles ces têtes échevelées des jeunes gens et des vieillards du Valentin, de Tournier, d'Antoine Le Nain, que l'on distingue nettement des modèles analogues des Italiens ou des Flamands.
M. Roberto Longhi nous signale deux répliques de ce tableau : l'une au Musée de Gubbio (Ombrie), désignée comme « San Crescentino » et attribuée au Caravage lui-même ; une autre, à Madrid, dans la collection du Marquis de Casa Jorres.

A M. PAUL CAILLEUX, PARIS.

INCONNU.

145. Le comte de la Rochette de Bassieux avec sa famille.

Le comte est représenté avec ses deux filles, Mademoiselle de La Rochette de Bassieux et Madame de Champmartin, dans un hôtel de Nevers. L'une d'elles, vêtue de bleu, est assise à gauche devant un clavecin, l'autre, en rose, se tient debout, à côté de son père. A droite, deux petites filles auprès d'un portrait féminin de forme ovale.

Toile. H. 0,46; L. 0,55.
Non signé.

Ce tableau fait penser aux œuvres de jeunesse de Robert Tournières Levrac (1668-1752).

A MADAME LA BARONNE DE TESTA, PARIS.

ATELIER DE GEORGES DE LA TOUR.

146. Le joueur de vielle.

C'est le modèle du tableau du même sujet appartenant au Musée de Nantes et exposé sous le n° 51. Il est vêtu d'un costume presque identique et son attitude ressemble beaucoup à celle du musicien de Nantes. Mais sa tête est tournée de profil à gauche, sans l'expression grimaçante, et sa vielle est protégée au milieu par une plaque de bois recourbée. Au lieu de la toque rouge appuyée au premier plan, à droite, contre une pierre, on voit, à la même place, une grande sacoche noire.

Toile. H. 1,59 ; L. 0,97.

Non signé.

Trouvé dans le grenier d'un bourgeois de Nancy et acquis vers 1846.

Ce tableau n'a jamais été décrit ni exposé.

La présente toile, qui atteste une influence directe du tableau de Nantes, constitue, grâce à sa provenance de Nancy, un argument important en faveur de l'attribution de celui-ci à Georges de la Tour qui travailla à Lunéville.
Les différences de matière et de facture ne permettent pas de le considérer comme une œuvre du maître lui-même. C'est soit un ouvrage de son atelier, inspiré par le tableau de Nantes, soit une copie d'atelier d'après un original perdu du maître. La première hypothèse paraît être justifiée par le fait que la toque rouge fut remplacée par une sacoche noire : ainsi la gamme de couleurs ne comporte plus de note cinabre, si caractéristique pour La Tour, ce qui pourrait indiquer une autre personnalité artistique, celle d'un élève direct, en tout cas ; la seconde hypothèse se justifie plus amplement : tous les détails difficiles à exécuter sont supprimés dans le présent tableau, d'une façon très caractéristique pour un copiste, et la touche imite directement celle de La Tour. Le maître de Lunéville a très bien pu exécuter deux « Joueurs de vielle » comme il a peint les deux « Saint Jérôme pénitent » de Stockholm et de Grenoble, avec des variantes encore moins importantes que celles qui séparent les deux musiciens aveugles.

A M. PIERRE WAIDMANN, PARIS.

INDEX DES PRÊTEURS.

La présente Exposition a été organisée avec l'aimable concours des collections publiques et particulières suivantes :

Alte Pinakothek, Munich : N° 9.
The hon. T. R. Benson, Stowe House, Lichfield, Angleterre : N° 7.
Mme la Baronne de Berckheim, Paris : N° 75.
M. Vitale Bloch, Hollande : N° 66.
M. Paul Cailleux, Paris : N° 144.
M. Le Dr D...., Paris : N° 47.
M. Louis Delclève, Nice : Nos 54, 140.
M. Léopold Dimon, Montpellier : N° 130.
Église Saint-Jean-Baptiste, Chaumont : N° 128.
Église Saint-André, Grenoble : N° 55.
M. Jules Féral, Paris : N° 35.
Galerie Mathiessen, Berlin : N° 64.
Galerie Spada, Rome : N° 2.
M. J. Goudstikker, Amsterdam : N° 1.
M. le Dr Van Hengel, Arnhem, Hollande : N° 139.
M. Paul Jamot, Paris : Nos 138, 143.
Kaiser-Friedrich Museum, Berlin : Nos 43, 57, 82.
Kunsthalle, Hambourg : N° 131.
M. Pierre Landry, Paris : Nos 53, 142.
M. Roberto Longhi, Rome : N° 34.
Mme la Comtesse de Montréal, Rueil : n° 65.
Musée de Picardie, Amiens : N° 121.
Musée de Bourg-en-Bresse : N° 5.
Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles : Nos 32, 79.
Musée hongrois des Beaux-Arts, Budapest : Nos 6, 96.
Musée de Chambéry : N° 50.
Musée de Chartres : Nos 25, 28, 125.
Musée de Dijon : Nos 95, 105, 106, 108, 124.
Musée de Douai : N° 3.
Musée Magnin, Dijon : Nos 97, 99, 118, 122.
Musée départemental des Vosges, Épinal : Nos 45, 92.
Musée des Beaux-Arts, Gand : N° 132.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève : N° 19.

Musée de Langres : N° 107.
Musée du Louvre : N°s 10, 14, 18, 20, 21, 24, 26, 37, 39, 42, 46, 56, 59, 62, 63, 67, 69, 70, 71, 93, 94, 113, 115.
Musée de Lyon : N°s 87, 129, 133.
Musée de Metz : N° 58.
Musée Fabre, Montpellier : N°s 8, 11.
Musée des Beaux-Arts, Nantes : N°s 29, 31, 48, 49, 51, 72, 111, 119.
Musée de Narbonne : N°s 15, 60.
Metropolitan Museum of Arts, New-York City : N° 85.
Musée d'Orléans : N°s 23, 38, 136.
Musée Fourché, Orléans : N° 30.
Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay : N° 76.
Musée des Beaux-Arts, Reims : N°s 80, 88, 137.
Musée de Rennes : N°s 44, 74.
Musée Boymans, Rotterdam : N°s 22, 73.
Musée de Rouen : N°s 40, 101.
Musée de Sens : N° 141.
Musée National, Stockholm : N° 52.
Musée des Beaux-Arts, Strasbourg : N°s 36, 102, 103.
Musée des Augustins, Toulouse : N°s 33, 89, 90, 98, 100, 109, 110, 116.
Musée Saint-Raymond, Toulouse : N° 16.
Musée des Beaux-Arts, Tours : N° 117.
Musée de Troyes : N°s 17, 91, 134.
Musée de Versailles : N° 61.
Nouveau Palais, Potsdam : N° 120.
Pinacothèque Nationale de Grèce, Athènes : N° 84.
M. Bernard Populus, Langres : N° 104.
M. Florimond Robertet, Paris : N° 123.
Staatliche Gemaeldegalerie, Dresde : N°s 112, 114, 122 *bis*.
Staatsgalerie, Stuttgart : N° 97.
M. Stenman, Stockholm : N° 86.
Mme la Baronne de Testa, Paris : N° 145.
M. le Dr Van der Ven, Deventer : N° 77.
M. Jean Vergnet-Ruiz, Paris : N° 78.
M. le Dr Hermann Voss, Berlin : N° 41.
Mme Jadviga Vuyk, Paris : N° 83.
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, U. S. A. : N° 68.
M. Pierre Waidmann, Paris : N° 146.
M. Jacques Watelin, Paris : N° 4.
MM. Wildenstein et Cie, Paris : N° 13.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages.
Comité d'honneur	V
Comité de l'Exposition	XI
Lettre officielle de M. Paul Jamot	XIII
Préface de M. Paul Jamot, membre de l'Institut	XV
Introduction par M. Charles Sterling	XXIX
Notice bibliographique (généralités)	XLV
Catalogue par M. Charles Sterling	1
Supplément du catalogue	185
Index des prêteurs	187

191

162
I — LII

1. Bauoin. Nature morte à l'échiquier.

2. Bauoin. Nature morte à la chandelle.

4. Bergaigne. Joueurs de cartes.

3. Bellegambe. (Att. à). Antoine de Hénin sur son lit de mort.

6. Blanchard. Saint-Jérôme.

5. Bizet. Nature morte aux livres.

8. Bourdon.
Portrait d'homme aux rubans noirs.

7. Bourdon. Portraits de Bourdon et d'un musicien.

10. Bourdon. Les Mendiants.

9. Bourdon. Un four à chaux romain.

13. Bourdon. Querelle dans un corps de garde.

14. Bourdon. Scène d'intérieur.

15. Brocard (Att. à). Portrait d'homme.

17. Chalette. Les capitouls de Toulouse.

16. Chalette. Les capitouls de Toulouse.

21. Champaigne. La petite fille au faucon.

18. Champaigne. La mère Arnault et la sœur Catherine de Sainte-Suzanne.

20. Champaigne. Portrait de femme.

19. Champaigne. Une religieuse sur son lit de mort.

24. Courtois. Combat de cavalerie.

22. J.-B. de Champaigne et Nic. de Plattemontagne.
Portraits de ces deux artistes.

23. Cons..ille. Esaü et Jacob.

27. Ducret. Paysage.

33. Guy François (Att. à). La Purification.

28. Fauchier.
Portrait présumé de la princesse Farnèse.

29. Fauchier. Portrait d'une dame.

31. Fauchier. Portrait d'homme.

30. Fauchier. Portrait présumé du prince Mario Piccolomini.

32. Fauchier. Portrait de jeune homme.

39. Jouvenet. Portrait de Raymond Finot.

36. Gellée (Claude Lorrain). La fuite en Égypte.

35. Gellée (Claude Lorrain). La danse au bord de l'eau.

37. Gellée. (Claude Lorrain). Le Campo Vaccino à Rome.

41. Le Nain. Paysage au porcher.

42. La Hire. Paysage aux baigneuses.

40. La Hire. L'Adoration des bergers.

38. Gobin. Nature morte.

59. Cl. Lefebvre (Att. à).
Un précepteur et son élève.

58. Cl. Lefebvre. Portrait d'Olivier.

44. G. de la Tour. Le nouveau né (La nativité?).

46. G. de la Tour. L'Adoration des bergers.

47. G. de la Tour. L'Éducation de la Vierge.

49. G. de la Tour. Le Reniement de Saint-Pierre.

54. G. de la Tour.
Saint Jérôme dans sa cellule.

45. G. de la Tour. Le prisonnier.
(Saint Pierre délivré de la prison?)

51. G. de la Tour. Le joueur de vielle.

52. G. de la Tour. Saint Jérôme pénitent.

53. G. de la Tour. Le tricheur. (L'enfant prodigue?)

43. G. de la Tour.
Saint-Sébastien pleuré par Sainte Irène.

48. G. de la Tour.
L'ange apparaissant à Saint Joseph endormi.

57. Le Brun. Portrait du banquier Jabach avec sa famille.

60. Lefebvre (Att. à Roland).
Portrait d'homme.

56. Le Brun.
Portrait du peintre Louis Testelin.

61. Lemaire. Portrait du sculpteur Sarrazin.

65. A. Le Nain.
Portrait du marquis de Troisvilles.

76. M. Le Nain. Portrait d'homme.

79. M. Le Nain (Att. à). Portrait de jeune homme

63. A. Le Nain. Portraits dans un intérieur.

62. A. Le Nain. Réunion de famille.

70. L. Le Nain. Repas de paysans.

71. L. Le Nain. Famille de paysans.

77. M. Le Nain. Le jardinier.

78. M. Le Nain. Les tricheurs.

75. M. Le Nain. Le corps de garde.

64. A. Le Nain. Les petits joueurs de cartes.

80. L. et M. Le Nain.
Vénus dans la forge de Vulcain.

69. L. Le Nain.
Un maréchal-ferrant dans sa forge.

66. L. Le Nain. La Madeleine repentante.

73. L. Le Nain. Deux petites filles.

67. L. Le Nain. La charrette.

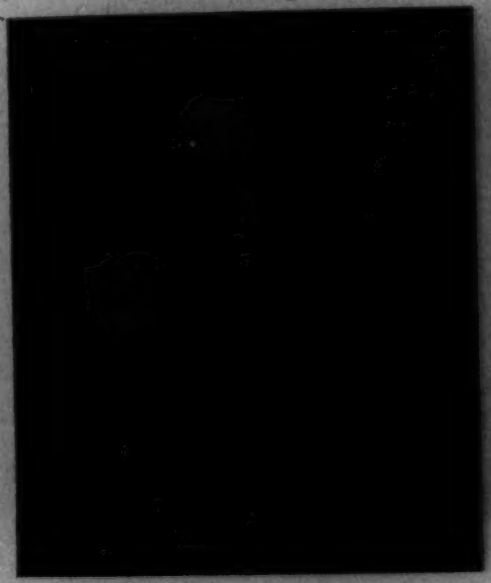
68. L. Le Nain. Paysans dans la campagne.

72. L. Le Nain. Portrait de jeune garçon.

81. L. et M. Le Nain. Le cortège du bélier.

87. Mignard. Portrait de Nicolas Mignard.

82. Le Sueur. Saint Bruno en prière.



88. N. Moulon. Portrait d'E. de la Salle.

91. Ninet de Lettin. Portrait de l'artiste.

83. Linard. Corbeille de fleurs.

84. Linard. Fruits.

89. L. Mollon. Fruits.

90. L. Mollon. Fruits.

86. Michelin (Att. à). Le mendiant.

98. A. Rivalz.
L'apothicaire des Cordeliers de Toulouse.

85. Michelin. La charrette du boulanger.

96. Querrel. La joueuse de la guitare.

97. Réonier. La vanité.

99. A. Rivalz. La mort de Cléopâtre.

100. J.-P. Rivalz. Portrait de l'artiste.

105. Tassel. Portrait de Catherine de Montholon.

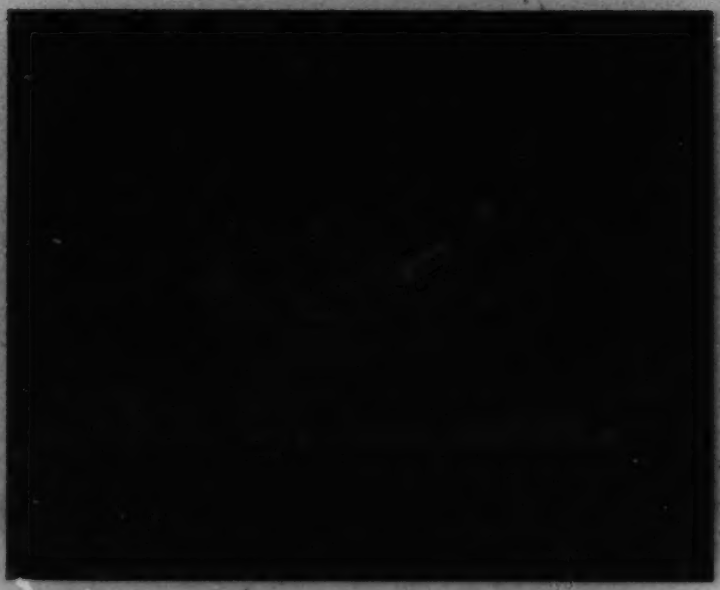
93. Poussin. Portrait de l'artiste.

94. Fr. Puget. Portrait du sculpteur Puget.

106. Tassel. L'Adoration des Mages.

92. J. Parrocel. Combat de cavalerie.

103. Stoskopff. Fraises.



102. Stoskopff. Corbeille de verres.

107. Tassel. Les maraudeurs.

108. Tassel. Jeunes filles.

101. Saint-Ivny. L'Allégorie de l'Air.

109. Tournier.
Le Christ descendu de la croix.

111. Tournier (Att. à).
Le souper d'Emmaüs.

110. Tournier. Vierge à l'Enfant.

116. Valentin. Judith.

113. Valentin. Le Concert.

114. Valentin. Le tricheur.

122 *bis*. Maître au monogramme V. E.
Portrait de Poussin.

122. Vouet. Portrait d'homme.

115. Valentin. Le denier de César.

117. Vignon. Crésus réclamant le tribut.

121. Vouet. La Madeleine repentante.

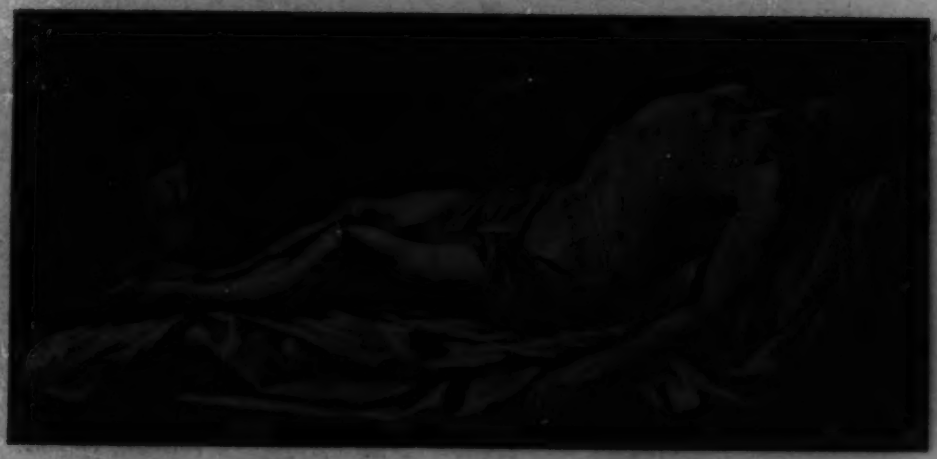
118. Vignon. Les adieux.

119. Vignon. Le lavement des pieds.

112. W. Vaillant. Nature morte, trompe l'œil.

120. Vignon. Les Noces de Cana.

126. Inconnu. Le festin d'Hérode.



124. Inconnu. Le Christ mort.

125. Inconnu. Saint Pierre délivré de la prison.

130. Inconnu. Portrait d'homme.

129. Inconnu. Portrait de Jacques Stella.

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right-hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright of the original edition: Editions des musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

List 12

133. Iscoxxu. Portrait d'homme.

140. Iscoxxu. La vanité.

134. Inconnu. Portrait de Catherine Dare.

137. Inconnu. Corps de garde dans les ruines d'une église.

139. Inconnu. Le savetier.

138. Inconnu. Le concert.

136. Inconnu. Portrait présumé de Louis XIV enfant.

131. Inconnu. Joueur de luth.

132. Inconnu. Portrait présumé du prince de Condé.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

Imprimerie nationale.

Collated
HB.
22/5/40